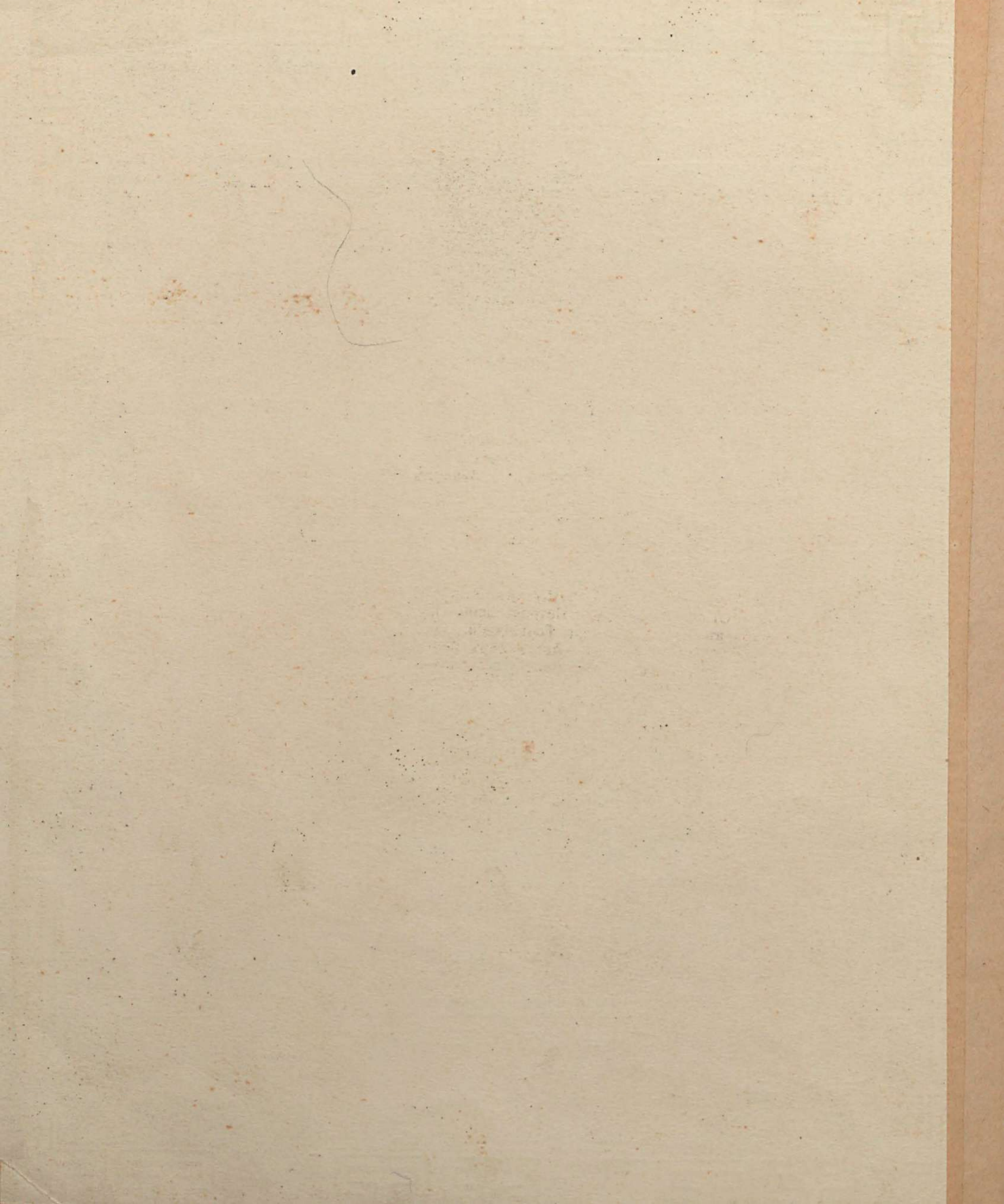
Z 60/81


ПРОФ. Л. А. САККЕТТИ
ИСТОРІЯ
МУЗЫКИ
ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ
И
НАРОДОВЪ
Вып. 1
ИЗД. „ШИПОВНИКЪ“
СПБ
С 153
Z 60/81




ИЗД.
ШИПОВНИКЪ

Т-ВО Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ.
Спб., Звенигородская, 11.

Z 60/81

ПРОФ. Л. А. САККЕТТИ

ИСТОРІЯ МУЗЫКИ



С. ПЕТЕРБУРГЪ.

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ“ MCMXIII


Библиотека
имени
2728-37

2007057364

ТОМЪ III

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВѢКЪ

б 1-3



ГЛАВА I

БЕТХОВЕНЪ



ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ



Максъ Клингеръ.

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ



Домъ въ Боннѣ, въ которомъ родился Бетховенъ.

I.



ОСЕМНАДЦАТЫЙ вѣкъ ознаменованъ такими музыкальными геніями, какъ I.-С. Бахъ, Г. Гендель, Глюкъ, Гайднъ и Моцартъ. Послѣдній своей универсальностью резюмируетъ все предшествующее музыкальное развитіе и завершаетъ его. Тѣмъ не менѣе, на рубежѣ XVIII и XIX вв. появляется геній въ лицѣ Бетховена, открывающій новые горизонты музыкальнаго прогресса, который осуществили его преемники, обогатившіе музыку новыми ритмическими, мелодическими и гармоническими комбинаціями, кажущимися болѣе интересными въ сравненіи съ тѣми, которыя встрѣчаются ранѣе, включая даже и XVIII вѣкъ.

Но можно ли думать, что музыкальныя способности увеличились въ XIX в. въ сравненіи съ XVIII в.? Можно ли предполагать, что Бетховенъ геніальнѣе Моцарта, Р. Вагнеръ — І.-С. Баха?—Едва ли [1]. Подобно тому, какъ нельзя утверждать, что Дарвинъ геніальнѣе Аристотеля, Кантъ—Платона и т. д., точно такъ же едва ли можно предполагать, что позднѣйшіе композиторы геніальнѣе предшествующихъ. Прогрессъ обусловливается не возрастаніемъ способностей, а увеличеніемъ запаса предшествующихъ пріобрѣтеній. Композиторы XIX в. интереснѣе своихъ предшественниковъ потому, что нашли музыку, обогащенную творчествомъ послѣднихъ. Это была исходная точка, отъ которой путь лежитъ далѣе.



Дѣдъ Бетховена, Людвигъ фанъ Бетховенъ, придворный капельмейстеръ въ Боннѣ (1712—1773).

Отличіе Бетховена отъ Моцарта обусловливается не степенью геніальности. Въ специфически-музыкальномъ отношеніи, быть-можетъ, Моцартъ едва ли не величайшій геній. Но Бетховенъ, благодаря своему образованію, пріобщился къ культурнымъ интересамъ, оставшимся чуждыми Моцарту. Кромѣ того, Бетховенъ, благодаря своей трагической судьбѣ, переиспыталъ много настроеній, не коснувшихся сердечной жизни Моцарта. Оттого музыка Бетховена содержательнѣе, по настроенію богаче и несравненно глубже. Онъ ближе душевнымъ переживаніямъ современнаго человѣка. То, что вибрируетъ въ сердцѣ Бетховена, скорѣе находитъ отголосокъ въ сердцахъ людей нашего времени. Эпиграфъ торжественной мессы Бетховена: «Отъ сердца къ сердцу» можетъ служить для всѣхъ его сочиненій.

---

[1] A. Weissmann, «Essais sur l'hérédité et la sélection naturelle», trad. franç. par H. de Varigny, Paris 1892. «Reflexions sur la musique chez les animaux et chez l'homme», p. 471 — 509; въ особенности стр. 482, 485. Какъ музыкальныя способности, такъ едва ли измѣнились слухъ и голосъ человѣчества въ періодъ его историческаго существованія (R. Wallaschek, «Anfänge der Tonkunst». Leipzig 1903. S. 81). Впрочемъ, Штумпфъ думаетъ, что человѣческій голосъ былъ прежде выше (C. Stumpf, «Tonpsychologie». Leipzig 1883. Bd. I, S. 340). Но Валлашекъ съ этимъ мнѣніемъ Штумпфа не согласенъ и основывается на весьма вѣскихъ данныхъ (R. Wallaschek, «Die Anfänge der Tonkunst», Leipzig 1903. S. 80). Измѣняется не голосъ, а камертонъ. Вотъ причина, по которой І.-С. Бахъ писалъ такъ высоко для тенора (ibid. S. 80). Объ измѣненіяхъ камертона см. A. Ellis, «On the Musical Pitch» въ «Journal of the Soc. of Arts», London, 5-th March an 2-nd April 1880, p. 293, 336. Vol XXVIII, Wallaschek, l, c. S. 320. Ср. H. Riemanns «Musik-Lexikon», 7. Aufl. Leipzig 1909, S. 371—372, 680.

Людвигъ фанъ Бетховенъ [2] былъ бельгійскаго происхожденія. Его предки жили въ Антверпенѣ и Лувенѣ. Дѣдъ, тоже Людвигъ, поступилъ въ 1732 г. сверхштатнымъ пѣвцомъ въ капеллу архіепископа кельнскаго, проживавшаго въ Боннѣ. Людвигъ фанъ Бетховенъ былъ басистомъ, а въ послѣдствіи капельмейстеромъ. Онъ былъ очень уважаемъ какъ музыкантъ и произвелъ на своего внука неизгладимое впечатлѣніе. Мальчику было три года, когда его дѣдъ умеръ (въ 1773 г.). Великій композиторъ помнилъ дѣда въ продолженіе всей своей жизни и хранилъ его портретъ [3]. Жена Людвига фанъ Бетховена, бабка великаго композитора, страдала алкоголизмомъ, сведшимъ ее въ могилу въ 1775 г. [4]. Этотъ недугъ унаслѣдовалъ отъ матери третій ихъ сынъ, Іоганнъ, отецъ геніальнаго симфониста [5]. Іоганнъ фанъ Бетховенъ поступилъ въ капеллу князя-архіепископа и пѣлъ въ хорѣ теноровую партію [6]. Онъ женился на 19-тилѣтней Маріи-Магдалинѣ Кеверихъ (по первому мужу Лаймъ), дочери перваго повара архіепископа трирскаго и вдовѣ камердинера. Она была въ нравственномъ и умственномъ отношеніи выше своего второго мужа, увлекшаго ее своими серенадами [7]. Добрая и уступчивая, она не имѣла вліянія на своего мужа и больше всѣхъ страдала отъ его недуга [8]. У нея родился въ 1769 г. сынъ, Людвигъ-Марій, умершій спустя шесть дней. 16 декабря 1770 г. появился на свѣтъ второй сынъ, Людвигъ, будущій геніальный композиторъ [9]. Въ 1774 г. родился третій сынъ, Гаспаръ-Антонъ-Карлъ, а въ 1776 г.—Николай-Іоганнъ, затѣмъ еще двѣ дочери и одинъ сынъ, умершіе въ раннемъ возрастѣ [10].

Замѣтивъ музыкальныя способности въ Людвигѣ, отецъ его сталъ ему давать уроки на фортепіано и скрипкѣ съ пятилѣтняго возраста [11]. Людвигъ очень страдалъ отъ этихъ уроковъ, потому что отецъ его былъ крайне суровъ и жестоко обращался со своимъ сыномъ, надѣясь сдѣлать изъ него Wunderkind'а и такимъ образомъ возстановить благосостояніе семьи [12]. «Напрасно пріятели убѣждали Іоганна обращаться съ сыномъ ласковѣе; напрасно мальчикъ заливался слезами, сидя на скамеечкѣ и твердя урокъ, отецъ былъ неумолимъ и приписывалъ своей суровой методѣ необыкновенную технику, достигнутую Людвигомъ въ весьма короткій срокъ; такому жестокому обращенію можно приписать скорѣе нѣчто другое—его замкнутость, нелюдимость и крайнюю впечатлительность. Нерѣдко отецъ таскалъ мальчика за

[2] «Ludwig van Beethoven's Leben» von Al.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. IV и V Bd. von H. Riemann. Bd. I, S. 112. 1901—1908.

[3] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 216. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909. Стр. 10, 12, 19. Тамъ же обширный библіографическій указатель сочиненій о Бетховенѣ (стр. 919—936). Изъ новѣйшихъ трудовъ о Бетховенѣ обращаетъ на себя вниманіе: Paul Bekker, «Beethoven», Berlin. 1912.

[4] В. Д. Коргановъ «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 12.

[5] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 12.

[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 216.

[7] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 18.

[8] Тамъ же, стр. 20.

[9] Тамъ же, стр. 19.

[10] Тамъ же, стр. 23. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.

[11] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 21.

[12] Тамъ же, стр. 21.

волосы къ фортепіано, билъ кулаками и, задавъ выучить нѣсколько упражненій на скрипкѣ, запиралъ его въ холодный чуланъ» [13]. Не лучше было маленькому Людвигу, когда онъ сталъ брать уроки у Пфейфера, пріятеля его отца и также склоннаго къ алкоголизму. «Бывало, поздно вечеромъ возвращаются пріятели изъ трактира и, вспомнивъ о пропущенномъ урокѣ Людвига, стаскиваютъ съ него одѣяло и сажаютъ за клавесинъ» [14]. Общее образованіе Людвигъ получилъ въ школѣ. Оно было болѣе чѣмъ скромно. Тамъ мальчикъ научился читать и писать, немного латыни и четыремъ правиламъ ариѳметики [15], въ которой Бетховенъ не сдѣлалъ особенныхъ успѣховъ и позже, въ болѣе зрѣломъ возрастѣ; такъ, напримѣръ, «чтобы умножить 22 на 44, онъ писалъ 22 въ столбецъ 44 раза и складывалъ эти числа: такими выкладками бывали испещрены листы бумаги, памятныя книжки, столы, подоконники и ставни его квартиры» [16]. Незнакомство съ теоріей словесности впослѣдствіи затрудняло Бетховена, когда онъ полагалъ стихотворенія на музыку; поэтому онъ списывалъ множество стихотвореній и разставлялъ знаки просодіи [17]. Музыкальные успѣхи Людвига были настолько значительны, что онъ могъ участвовать въ концертѣ въ Кельнѣ, 26 марта 1778 г. [18]. По возвращеніи въ Боннъ, Людвигъ сталъ брать уроки игры на органѣ у пріятеля покойнаго Людвига-дѣда [19], Эгидія фанъ-деръ-Эдена, который вскорѣ, вслѣдствіе старости и болѣзни, отказался отъ занятій со своимъ ученикомъ; тогда Бетховенъ сталъ брать уроки у Неефе, получившаго мѣсто органиста, которое ранѣе занималъ фанъ-деръ-Эденъ [20]. «По отзывамъ современниковъ Неефе соединялъ въ своемъ исполненіи величественную простоту, прелесть правильнаго ритма, пѣвучесть, вѣрную фразировку и яркій колоритъ игры; кромѣ глубокихъ познаній въ гармоніи и добросовѣстной композиціи, въ немъ находили утонченный вкусъ и вѣрное эстетическое чувство» [21].

Неефе замѣтилъ великія дарованія въ своемъ ученикѣ и такъ отозвался о немъ въ очеркѣ музыкальной жизни въ Боннѣ, помѣщенномъ въ сборникѣ, изданномъ К. Ф. Крамеромъ (1748—1807): «Этотъ одиннадцатилѣтній мальчикъ играетъ на клавесинѣ весьма искусно и выразительно. Онъ въ совершенствѣ читаетъ съ листа; достаточно сказать, что онъ бѣгло играетъ «Wohltemperirtes Clavier» I.-C. Баха, разученное имъ съ Неефе. Кто знакомъ съ этимъ собраніемъ прелюдій и фугъ во всѣхъ тональностяхъ (произведеніе, достойное названія nec plus ultra), тотъ пойметъ, что это значитъ. Г. Неефе, насколько позволяли ему служебныя занятія, знакомилъ мальчика съ гармоніей.

13 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ, 1909, стр. 21.
14 Тамъ же, стр. 21.
15 Тамъ же, стр. 21. Бетховенъ также учился латинскому, французскому и итальянскому языкамъ у нѣкоего Замбона. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 217. Но Бетховенъ владѣлъ лишь своимъ роднымъ языкомъ, впослѣдствіи кое-какъ объяснялся по-французски, а по-итальянски и по-англійски зналъ лишь нѣсколько общеизвѣстныхъ выраженій (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84).
16 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84.
17 Тамъ же, стр. 84.
18 Тамъ же, стр. 23—24.
19 Тамъ же, стр. 24.
20 Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 217.
21 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 25.

Въ настоящее время онъ даетъ ему уроки композиціи и, съ цѣлью поощренія его, издаетъ въ Маннгеймѣ девять фортепіанныхъ варіацій на тему одного марша, написанныхъ этимъ мальчикомъ. Юный геній этотъ заслуживаетъ пособія на путешествіе; если продолженіе его занятій будетъ таково же, какъ начало, то, несомнѣнно, изъ него выйдетъ второй Моцартъ» [22].



К. Г. Беккенкамъ.—Портретъ матери Бетховена.
Музей имени Бетховена въ Боннѣ.

По словамъ Бетховена, онъ былъ болѣе всего обязанъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ Неефе [23], которому, покидая Боннъ, писалъ: «Я вамъ глубоко признателенъ за мудрые совѣты, подвинувшіе меня въ изученіи божественнаго искусства, которому я посвятилъ себя. Если мнѣ суждено прославиться, то этимъ я буду обязанъ вамъ» [24].

Бетховенъ сталъ учиться у Неефе съ 1781 г. [25]. Зимою этого года Бетховенъ со своею матерью былъ въ Голландіи, гдѣ игралъ въ частныхъ домахъ [26]. Въ 1782 г. во время отсутствія Неефе, Бетховенъ долженъ былъ, несмотря на свой юный возрастъ, исполнять обязанности органиста [27]. Въ 1783 г. Бетховенъ получилъ должность maestro al cembalo, т.-е. піаниста для разучиванія партій съ пѣвцами, для аккомпанимента на репетиціяхъ и для сопровожденія сухихъ речитативовъ при постановкѣ оперныхъ спектаклей [28]. Занимая эту должность, Бетховенъ имѣлъ случай ознакомиться съ «Орфеемъ» и «Альцестой» Глюка, «Армидой» Сальери, «Похищеніемъ изъ Сераля» Моцарта и операми Гульельми, Бенда, Пиччини, Чимарозы, Саккини, Сарти, Паизіелло, Гретри, Монсиньи, Филидора, Госсека, Дезеда и др. [29].

Въ свободное время Бетховенъ занимался композиціей. Онъ самъ считалъ за первыя свои сочиненія c-moll'ныя варіаціи и три сонаты, отно-

[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 24—25.
[23] Тамъ же, стр. 24.
[24] Тамъ же, стр. 25.
[25] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.
[26] Ibid., p. 217.
[27] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.
[28] Ibid., p. 217. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 25.
[29] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 34—35.

волосы къ фортепіано, билъ кулаками и, задавъ выучить нѣсколько упражненій на скрипкѣ, запиралъ его въ холодный чуланъ»[13]. Не лучше было маленькому Людвигу, когда онъ сталъ брать уроки у Пфейфера, пріятеля его отца и также склоннаго къ алкоголизму. «Бывало, поздно вечеромъ возвращаются пріятели изъ трактира и, вспомнивъ о пропущенномъ урокѣ Людвига, стаскиваютъ съ него одѣяло и сажаютъ за клавесинъ»[14]. Общее образованіе Людвигъ получилъ въ школѣ. Оно было болѣе чѣмъ скромно. Тамъ мальчикъ научился читать и писать, немного латыни и четыремъ правиламъ ариѳметики[15], въ которой Бетховенъ не сдѣлалъ особенныхъ успѣховъ и позже, въ болѣе зрѣломъ возрастѣ; такъ, напримѣръ, чтобы умножить 22 на 44, онъ писалъ 22 въ столбецъ 44 раза и складывалъ эти числа: такими выкладками бывали испещрены листы бумаги, памятныя книжки, столы, подоконники и стѣны его квартиры»[16]. Незнакомство съ теоріей словесности впослѣдствіи затруднило Бетховена, когда онъ полагалъ стихотворенія на музыку, поэтому онъ списывалъ множество стихотвореній и разставлялъ знаки препинаній[17]. Музыкальные успѣхи Людвига были настолько значительны, что онъ могъ участвовать въ концертѣ въ Кельнѣ, 26 марта 1778 г.[18] По возвращеніи въ Боннъ, Людвигъ сталъ брать уроки игры на органѣ у пріятеля покойнаго Людвига-дѣда[19], Эгидія фанъ-деръ-Эдена, который вскорѣ, вслѣдствіе старости и болѣзни, отказался отъ занятій со своимъ ученикомъ; тогда Бетховенъ сталъ брать уроки у Неефе, получившаго мѣсто органиста, которое ранѣе занималъ фанъ-деръ-Эденъ[20]. «По отзывамъ современниковъ Неефе соединялъ въ своемъ исполненіи величественную простоту, прелесть правильнаго ритма, пѣвучесть, вѣрную фразировку и яркій колоритъ игры; кромѣ глубокихъ познаній въ гармоніи и добросовѣстной композиціи, въ немъ находили утонченный вкусъ и вѣрное эстетическое чувство»[21].

Неефе замѣтилъ великія дарованія въ своемъ ученикѣ и такъ отозвался о немъ въ очеркѣ музыкальной жизни въ Боннѣ, помѣщенномъ въ сборникѣ, изданномъ К. Ф. Крамеромъ (1748—1807): «Этотъ одиннадцатилѣтній мальчикъ играетъ на клавесинѣ весьма искусно и выразительно. Онъ въ совершенствѣ читаетъ съ листа; достаточно сказать, что онъ бѣгло играетъ «Wohltemperirtes Clavier» І.-С. Баха, разученное имъ съ Неефе. Кто знакомъ съ этимъ собраніемъ прелюдій и фугъ во всѣхъ тональностяхъ (произведеніе, достойное названія nec plus ultra), тотъ пойметъ, что это значитъ. Г. Неефе, насколько позволяли ему служебныя занятія, знакомилъ мальчика съ гармоніей.

---

[13] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 21.

[14] Тамъ же, стр. 21.

[15] Тамъ же, стр. 21. Бетховенъ также учился латинскому, французскому и итальянскому языкамъ у нѣкоего Замбона. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 217. Но Бетховенъ владѣлъ лишь своимъ роднымъ языкомъ, впослѣдствіи кое-какъ объяснялся по-французски, а по-итальянски и по-англійски зналъ лишь нѣсколько общеизвѣстныхъ выраженій (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84).

[16] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84.

[17] Тамъ же, стр. 84.

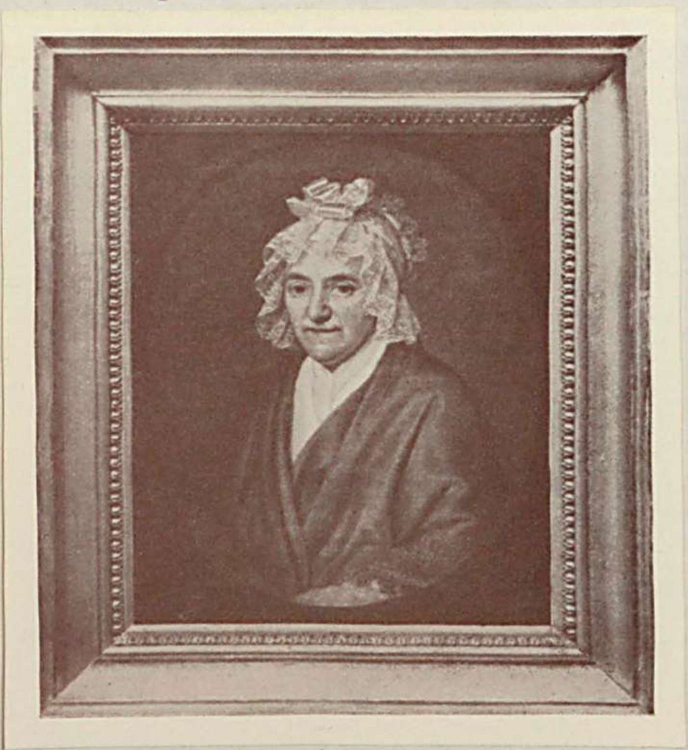
[18] Тамъ же, стр. 23—24.

[19] Тамъ же, стр. 24.

[20] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 217.

[21] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 25.

Въ настоящее время онъ даетъ ему уроки композиціи и, съ цѣлью поощренія его, издаетъ въ Маннгеймѣ девять фортепіанныхъ варіацій на тему одного марша, написанныхъ этимъ мальчикомъ. Юный геній этотъ заслуживаетъ пособія на путешествіе; если продолженіе его занятій будетъ таково же, какъ начало, то, несомнѣнно, изъ него выйдетъ второй Моцартъ» [22].



К. Б. Бекенкампъ.—Портретъ матери Бетховена. Музей имени Бетховена въ Боннѣ.

По словамъ Бетховена, онъ былъ болѣе всего обязанъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ Неефе [23], которому, покидая Боннъ, писалъ: «Я вамъ глубоко признателенъ за мудрые совѣты, подвинувшіе меня въ изученіи божественнаго искусства, которому я посвятилъ себя. Если мнѣ суждено прославиться, то этимъ я буду обязанъ вамъ» [24].

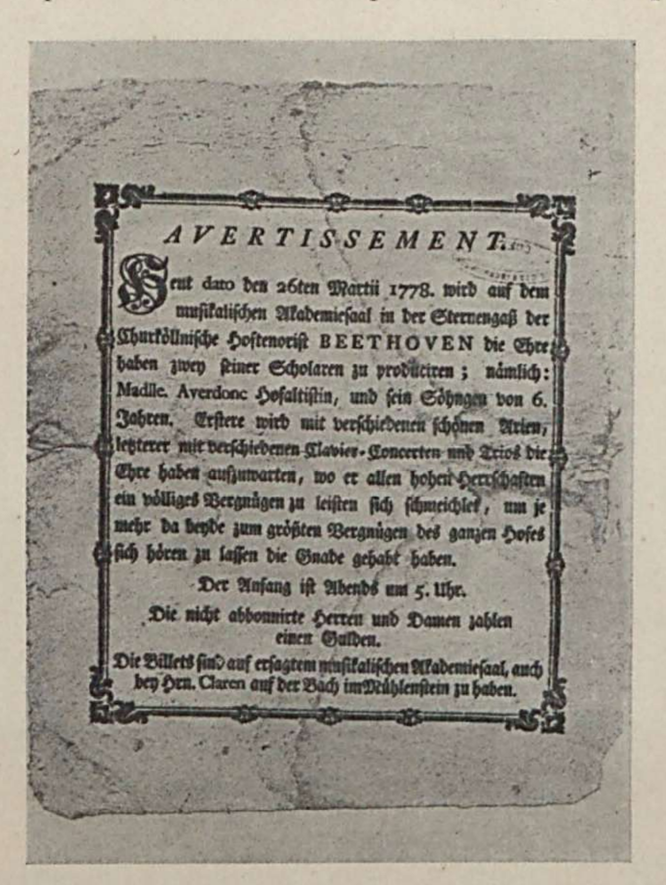
Бетховенъ сталъ учиться у Неефе съ 1781 г. [25]. Зимою этого года Бетховенъ со своею матерью былъ въ Голландіи, гдѣ игралъ въ частныхъ домахъ [26]. Въ 1782 г., во время отсутствія Неефе, Бетховенъ долженъ былъ, несмотря на свой юный возрастъ, исполнять обязанности органиста [27]. Въ 1783 г. Бетховенъ получилъ должность maestro al cembalo, т.-е. піаниста для разучиванія партій съ пѣвцами, для аккомпанимента на репетиціяхъ и для сопровожденія сухихъ речитативовъ при постановкѣ оперныхъ спектаклей [28]. Занимая эту должность, Бетховенъ имѣлъ случай ознакомиться съ «Орфеемъ» и «Альцестой» Глюка, «Армидой» Сальери, «Похищеніемъ изъ Сераля» Моцарта и операми Гульельми, Бенда, Пиччини, Чимарозы, Саккини, Сарти, Паизіелло, Гретри, Монсиньи, Филидора, Госсека, Дезеда и др. [29].

Въ свободное время Бетховенъ занимался композиціей. Онъ самъ считалъ за первыя свои сочиненія c-moll'ныя варіаціи и три сонаты, отно-

---

[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 24—25.
[23] Тамъ же, стр. 24.
[24] Тамъ же, стр. 25.
[25] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.
[26] Ibid., p. 217.
[27] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217.
[28] Ibid., p. 217. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 25.
[29] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 34—35.

сящіяся къ 1783 г. [30]. «Появившіяся въ печати почти одновременно «Девять варіацій» на тему Дресслера (въ полномъ собраніи сочиненій, изданномъ Брейткопфомъ и Гертелемъ, эта пьеса значится подъ № 5 въ 17 серіи), «Rondo C-dur» и «Три сонаты» (тамъ же, серія 16, №№ 33, 34, 35) носятъ яркіе слѣды дѣтской фантазіи, ясно, опредѣленно выраженной; тема варіацій (c-moll) взята, видимо, изъ погребальнаго марша и обработана незатѣйливо, но не безъ склонности къ оригинальности (послѣдняя варіація); пьеса эта посвящена графинѣ Вольфъ-Меттернихъ. Въ сонатахъ преобладаетъ стремленіе къ строго выдержаннымъ формамъ, усвоеннымъ мальчикомъ подъ руководствомъ Неефе; тактъ 62-й первой части сонаты № 35, D-dur, является какъ бы эмбріономъ темы въ прелестной интродукціи къ VII симфоніи, написанной спустя 30 лѣтъ (см. тактъ 23 и слѣд., партіи гобоя, потомъ скрипки и флейты)» [31].



AVERTISSEMENT.

Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Churkölnische Hoftenorist BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu produciren; nämlich: Madlle. Averdonc Hofaltistin, und sein Söhngen von 6. Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Clavier-Concerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abbonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf ersagtem musikalischen Akademiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstein zu haben.

Афиша, выпущенная Іоганномъ Бетховеномъ въ Кельнѣ 26 марта 1778 г., объявляющая о первомъ выступленіи его сына, семилѣтняго піаниста.

Въ 1784 г. Бетховенъ написалъ для фортепіано «Рондо» A-dur, пѣсню «An einen Säugling» и концертъ для фортепіано [32]. Въ 1785 г. Бетховенъ бралъ уроки на скрипкѣ у Франца Ries'а [33] и написалъ три квартета для фортепіано и струнныхъ инструментовъ и пѣсню «Wenn Jemand eine Reise thut». Въ этомъ же году, въ продолженіе Святой недѣли [34], «опытному пѣвцу и отличному музыканту Геллеру предстояло пѣть во время богослуженія подъ аккомпаниментъ Людвига, который, заручившись согласіемъ его, вздумалъ

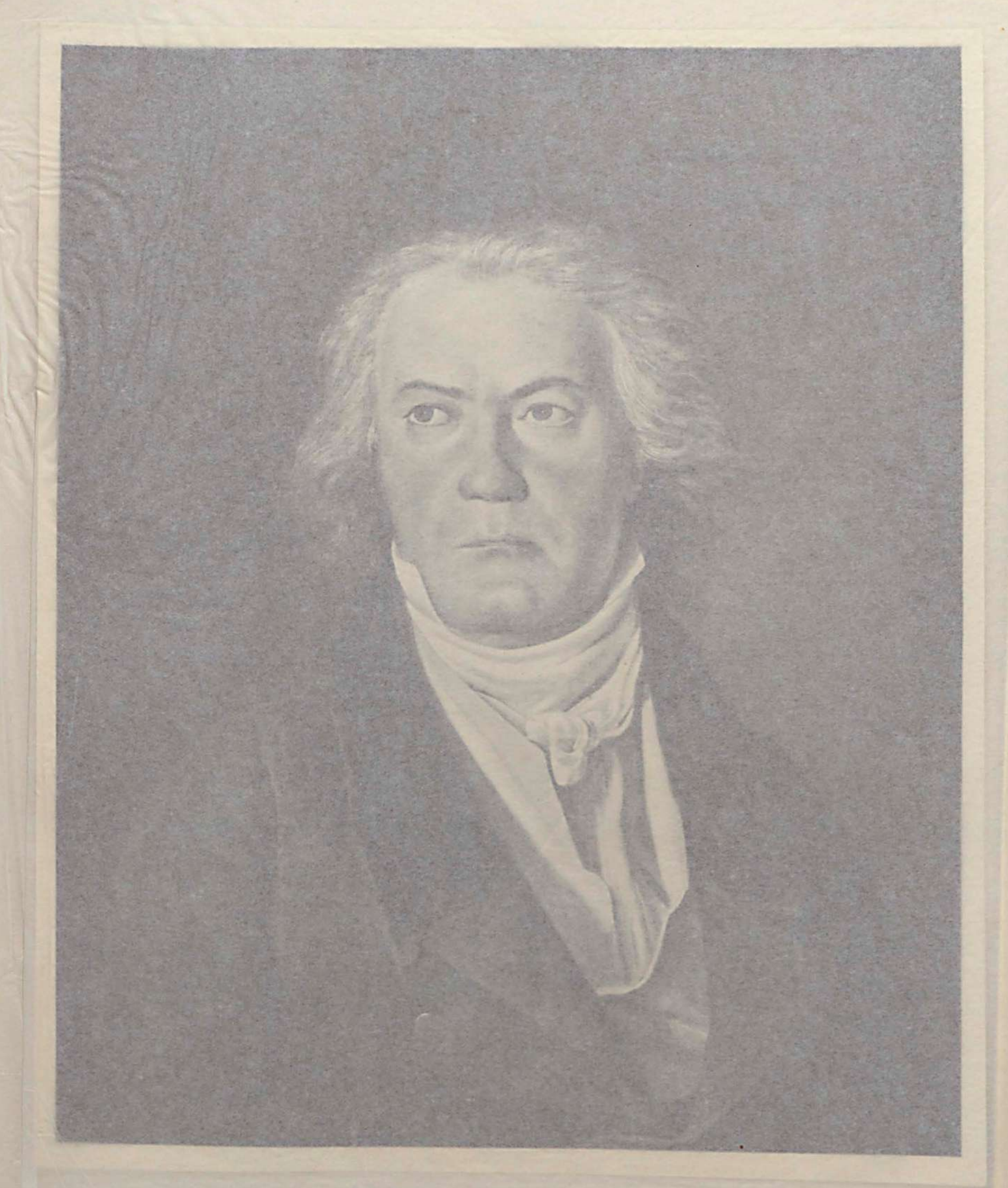
[30] «Ludwig van Beethovens Leben» von A.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin. 1901. S. 131. Сонаты написаны въ 1781 г. См. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217. Къ 1783 г. относится также пѣсня «Schilderung eines Mädchen». Ibid., I, p. 217. Fr. Pazdirek, «Manuel Universel de la littérature musicale». Vol. II, p. 386. Это произведеніе, написанное для голоса и фортепіано, издано Діабелли подъ названіемъ: «Seufzer einer Ungeliebten» (A.-W. Thayer, «Chronologisches Verzeichniss der Werke L. v. Beethoven's». Berlin 1865, S. 166).

[31] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 26—27.

[32] «Ludwig van Beethovens Leben» von A.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin 1901. Bd. I. S. 154—155. Ср. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217. Объ этомъ концертѣ Гвидо Адлеръ писалъ въ «Vierteljahrschr. für Musikwissenschaft» (1888 г., S. 461).

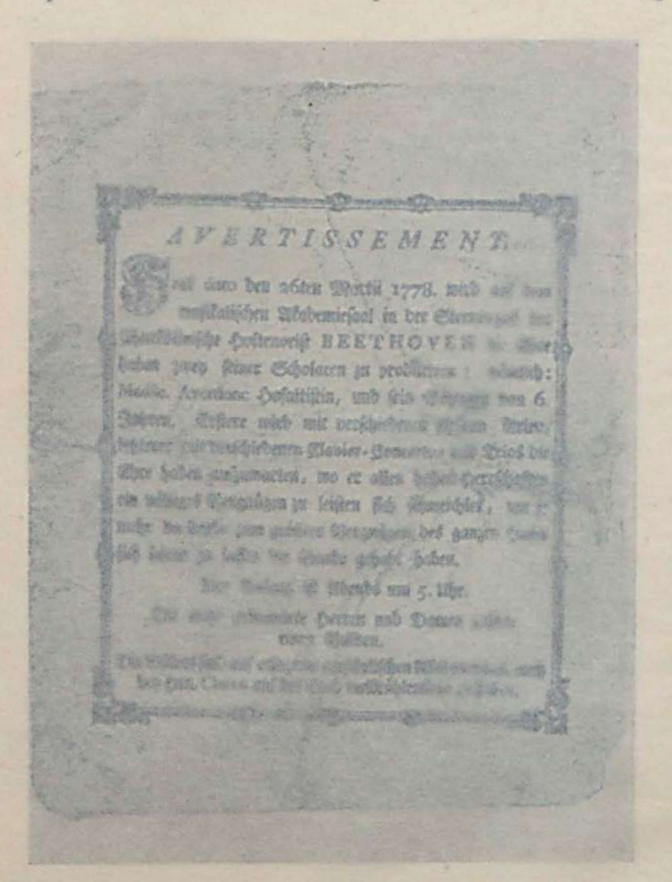
[33] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.

[34] Ibid., I, p. 218.



Роб. Вальдмюллеръ.—Бетховенъ.

сящіяся къ 1783 г. [30]. «Появившіяся въ печати почти одновременно «Девять варіацій» на тему Дресслера (въ полномъ собраніи сочиненій, изданномъ Брейткопфомъ и Гертелемъ, эта пьеса значится подъ № 5 въ 17 серіи), «Rondo C-dur» и «Три сонаты» (тамъ же, серія 16, №№ 33, 34, 35) носятъ яркіе слѣды дѣтской фантазіи, ясно, опредѣленно выраженной; тема варіацій (c-moll) взята, видимо, изъ погребальнаго марша и обработана незатѣйливо, но не безъ склонности къ оригинальности (послѣдняя варіація); пьеса эта посвящена графинѣ Вольфъ-Меттернихъ. Въ сонатахъ преобладаетъ стремленіе къ строго выдержаннымъ формамъ, усвоеннымъ мальчикомъ подъ руководствомъ Нееfe; тактъ 62-й первой части сонаты № 35, D-dur, является какъ бы эмбріономъ темы въ прелестной интродукціи къ VII симфоніи, написанной спустя 30 лѣтъ (см. тактъ 23 и слѣд., партіи гобоя, потомъ скрипки и флейты)» [31].


AVERTISSEMENT.
... den 26ten Martii 1778. ... BEETHOVEN ...
... um 5. Uhr.

Афиша, выпущенная Іоганномъ Бетховеномъ въ Кельнѣ 26 марта 1778 г., объявляющая о первомъ выступленіи его сына, семилѣтняго піаниста.

Въ 1784 г. Бетховенъ написалъ для фортепіано «Рондо» A-dur, пѣсню «An einen Säugling» и концертъ для фортепіано [32]. Въ 1785 г. Бетховенъ бралъ уроки на скрипкѣ у Франца Ries'a [33] и написалъ три квартета для фортепіано и струнныхъ инструментовъ и пѣсню «Wenn Jemand eine Reise thut». Въ этомъ же году, въ продолженіе Святой недѣли [34], «опытному пѣвцу и отличному музыканту Геллеру предстояло пѣть во время богослуженія подъ аккомпаниментъ Людвига, который, заручившись согласіемъ его, вздумалъ

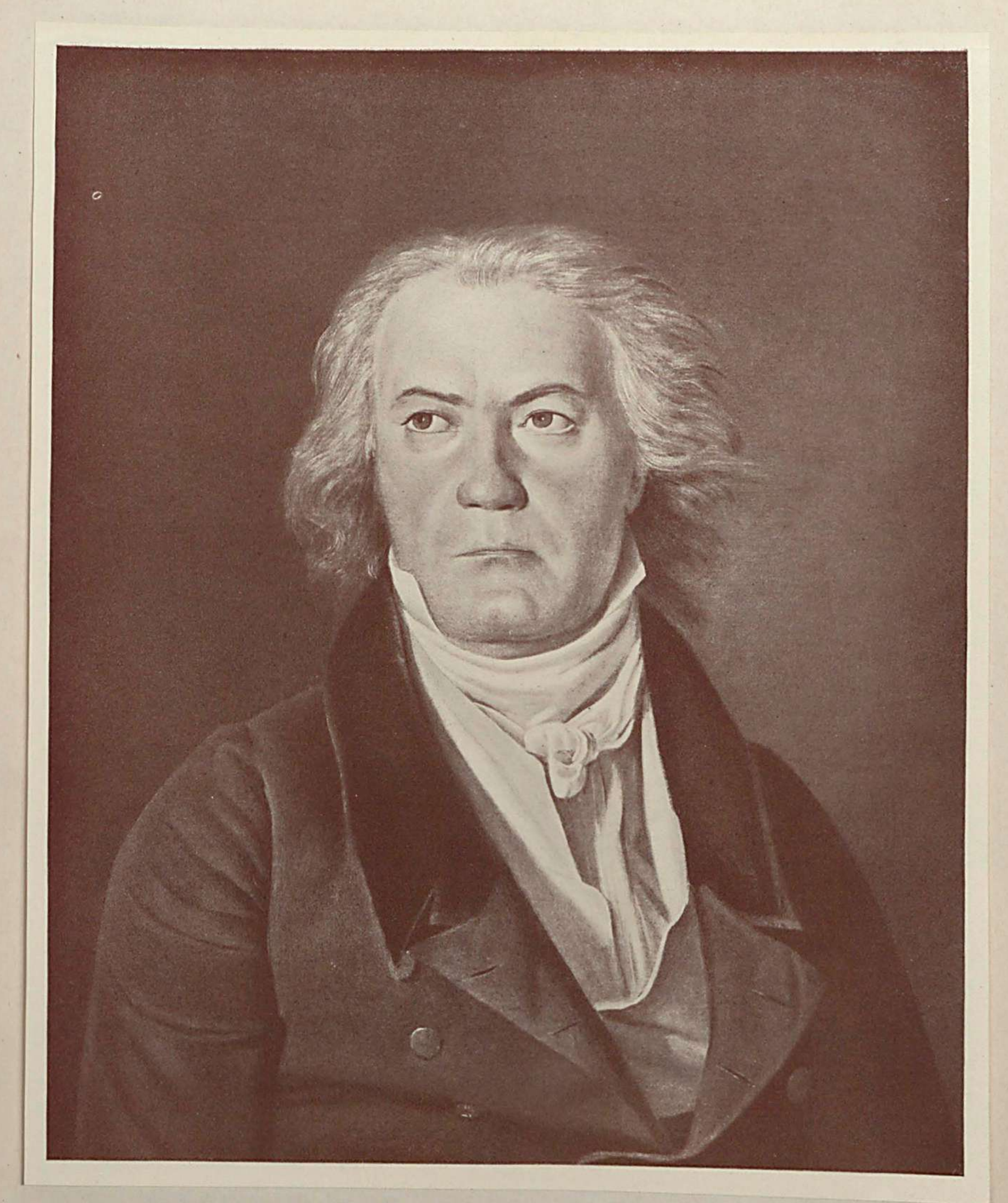
[30] «Ludwig van Beethovens Leben» von A.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin. 1901. S. 131. Сонаты написаны въ 1781 г. См. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217. Къ 1783 г. относится также пѣсня «Schilderung eines Mädchen». Ibid. I, p. 217. Fr. Pazdirek, «Manuel Universel de la littérature musicale». Vol. II, p. 386. Это произведеніе, написанное для голоса и фортепіано, издано Зимрокомъ подъ названіемъ: «Seufzer einer Ungeliebten». A.-W. Thayer, «Chronologisches Verzeichniss der Werke L. v. Beethoven's». Berlin 1865, S. 166).

[31] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 26—27.

[32] «Ludwig van Beethovens Leben» von A.-W. Thayer. 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin 1901. Bd I, S. 154—155. Cp. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 217. Объ этомъ концертѣ Гвидо Адлеръ писалъ въ «Vierteljahrschr. für Musikwissenschaft» (1888 г., S. 461).

[33] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.

[34] Ibid., I, p. 218.



Роб. Вальдмюллеръ.—Бетховенъ.

3

импровизировать, варьировать свою партію и, хотя все время подыгрывалъ партію пѣвца, но все же сбилъ его» [35].

1786 г. не представляетъ особаго интереса въ жизни Бетховена [36]. Онъ исполнялъ свои обязанности по службѣ, давалъ уроки и, въ качествѣ юнаго композитора и виртуоза, сталъ все чаще посѣщать аристократическіе дома [37]. Бетховенъ особенно сошелся съ семьей фонъ Брейнингъ. Надворный совѣтникъ Эммануилъ-Іосифъ фонъ Брейнингъ умеръ въ 1777 г., оставивъ вдову и четырехъ дѣтей: Христофора (род. въ 1771 г.), Элеонору (род. въ 1772 г.), Стефана-Лоренца-Іосифа (род. въ 1774 г.) и Лоренца-Ленца, съ которымъ Бетховенъ былъ особенно близокъ [38]. «Семья фонъ Брейнингъ была состоятельная и принадлежала къ мѣстной аристократіи, дѣти воспитывались въ рамкахъ строгой нравственности, посвящали много времени литературѣ и часто развлекались музыкой. Зимою Людвигъ проводилъ въ этой семьѣ бо́льшую часть дня, а лѣтомъ его брали съ семьей въ имѣніе дяди, Керпенъ (между Кельномъ и Ахеномъ); мать семьи умѣла подчинить мальчика своему вліянію; здѣсь онъ чувствовалъ себя легко, свободно, здѣсь появлялась улыбка на лицѣ его, здѣсь онъ проникался вѣрою въ добродѣтели, которыя руководили имъ впослѣдствіи, здѣсь научился онъ цѣнить людей и уважать человѣческое достоинство, здѣсь онъ встрѣтился съ семнадцатилѣтнимъ Вегелеромъ, впослѣдствіи лучшимъ своимъ другомъ, мужемъ Элеоноры и профессоромъ боннскаго университета, основаннаго Максимиліаномъ-Францемъ вскорѣ по пріѣздѣ въ свою резиденцію» [39]. Преподаваніе Бетховенъ ненавидѣлъ [40]. «Охотно и даже съ удовольствіемъ онъ давалъ уроки только въ семьѣ фонъ Брейнингъ Элеонорѣ, взрослой, миловидной дѣвицѣ, одной изъ многочисленныхъ богинь, которымъ поклонялся увлекающійся артистъ; съ нею онъ зачитывался лучшими произведеніями литературы: Шекспиромъ, Гете, Шиллеромъ, Лессингомъ и Клопштокомъ; здѣсь онъ впервые прочелъ «Одиссею», впослѣдствіи свою любимѣйшую поэму» [41], и познакомился съ англійскими писателями, къ которымъ въ продолженіе всей своей жизни чувствовалъ глубокую симпатію [42].



Х.-Г. Нееfе (1748—1798).
Печатано съ разрѣшенія „Общества любителей музыки“ въ Вѣнѣ.

[35] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 40.
[36] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.
[37] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 29, 44.
[38] Тамъ же, стр. 29—30.
[39] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 30.
[40] Тамъ же, стр. 44.
[41] Тамъ же, стр. 44.
[42] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.

«Здѣсь онъ часто напѣвалъ свою пѣсенку «Кругосвѣтное путешествіе Уріана» (ор. 52, № 1), написанную имъ за годъ до первой поѣздки въ Вѣну; здѣсь онъ охотно предавался своимъ импровизаціямъ, стараясь звуками нарисовать образъ кого-либо изъ присутствовавшихъ или выразить его душевное настроеніе; виртуозъ такъ удачно достигалъ своей цѣли, что слушатели безошибочно отгадывали задуманное имъ, при чемъ чаще всего онъ останавливался, конечно, на юныхъ красавицахъ, среди которыхъ сначала отдавалъ предпочтеніе Лорхенъ» [43].



Старый органъ въ «Minoriten-Kirche» въ Боннѣ, на которомъ игралъ 11-лѣтній Бетховенъ.

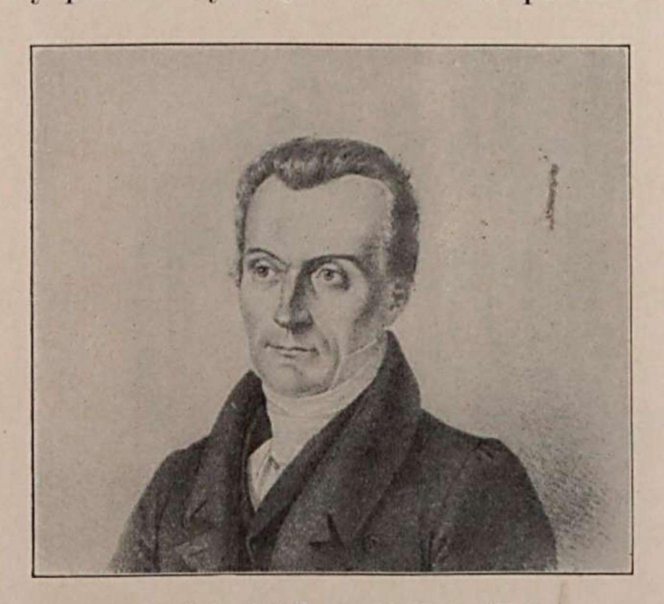
Кромѣ семьи фонъ Брейнингъ, Бетховенъ пользовался благосклонностью графини Гатцфельдъ и графа Вальдштейна, который оказывалъ артисту помощь въ его дѣлахъ [44]. Съ древностью и знатностью происхожденія этотъ молодой человѣкъ соединялъ страстное влеченіе къ музыкѣ, прекрасно игралъ на фортепіано и, что еще важнѣе, гордился дружбою съ еще неизвѣстнымъ тогда Бетховеномъ, «не разъ навѣщая скромную комнатку его, не разъ прибѣгая къ хитрости, чтобы помочь деньгами бѣдному, но до щепетильности самолюбивому юношѣ: этому меценату Бетховенъ былъ обязанъ своимъ новымъ инструментомъ работы Штейна, замѣнившимъ старый, хромой клавесинъ; ему онъ былъ обязанъ также порученіемъ написать къ карнавалу 1791 года балетъ всадниковъ (Ritterballet изъ 8 разнообразныхъ номеровъ, сер. 25, № 286) [45], программу котораго составилъ самъ Вальдштейнъ, а блестящее исполненіе составляло одно изъ роскошныхъ развлеченій мѣстной аристократіи; ему онъ былъ обязанъ, наконецъ, разрѣшеніемъ отправиться къ Гайдну въ Вѣну, съ сохраненіемъ содержанія и съ 100 дукатами на переѣздъ и обзаведеніе» [46]. Въ первый разъ Бетховенъ

[43] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 44.
[44] Groves's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 218. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1908, стр. 29, 43.
[45] Въ полномъ собраніи сочиненій Бетховена, изданномъ Брейткопфомъ и Гертелемъ.
[46] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 43.

былъ въ Вѣнѣ въ 1787 г. [47], гдѣ видѣлся съ Моцартомъ. Слушая импровизацію Бетховена на заданную тему, Моцартъ произнесъ слѣдующія пророческія слова: «Обратите вниманіе на этого мальчика: въ будущемъ весь міръ заговоритъ о немъ» [48].

Болѣзнь матери, умершей 17 іюля 1787 г., заставила Бетховена поспѣшно возвратиться въ Боннъ [49].

Въ 1788 г. [50] курфюрстъ Максимиліанъ, подражая своему брату Іосифу II, учредившему національный театръ въ Вѣнѣ, вздумалъ сдѣлать то же самое въ Боннѣ. Для исполненія новѣйшихъ нѣмецкихъ оперъ Максимиліанъ составилъ оркестръ изъ опытныхъ и извѣстныхъ музыкантовъ. Сюда вошли братья-віолончелисты Андрей и Бернгардъ Ромбергъ, скрипачъ Пернеръ, флейтистъ Антонъ Рейха (впослѣдствіи профессоръ контрапункта въ Парижской консерваторіи); дирижеромъ былъ Іосифъ Рейха, дядя Антона. Въ этомъ оркестрѣ Бетховенъ игралъ на альтѣ [51].



Стефанъ фонъ-Брейнинъ (1774—1827).

Къ 1789 и 1790 гг. относятся слѣдующія сочиненія Бетховена: двѣ прелюдіи для фортепіано (ор. 39), пѣсня «Der freie Mann», двѣ кантаты: одна на смерть императора Іосифа II, а другая по случаю восшествія на престолъ Леопольда II, и 24 варіаціи на тему Ригини: «Vieni amore» [52]. Въ этихъ варіаціяхъ много богатыхъ украшеній и развитая гармонія. Ихъ смѣло можно поставить рядомъ съ лучшими варіаціями Моцарта. Въ нихъ много остроумія, богатства фантазіи и блестящей техники, «но еще нѣтъ признаковъ Бетховенскаго настроенія, волненій мятежнаго духа» [53]. Этими варіаціями Бетховенъ завоевалъ себѣ успѣхъ какъ піанистъ, когда поселился въ Вѣнѣ, гдѣ сначала прославился какъ исполнитель, а лишь впослѣдствіи какъ композиторъ [54].

Въ 1791 г. курфюрстъ Максимиліанъ въ одну изъ своихъ поѣздокъ взялъ съ собою своихъ лучшихъ музыкантовъ. Во время непродолжительной

[47] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 37. Groves's «Dictionary of Music and Musicians». V. I, p. 218.
[48] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1902, стр. 38.
[49] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.
[50] Ibid. Vol. I, p. 218.
[51] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 39.
[52] Grove's «Dictionary of Music and Musicians» London 1904. Vol. I. p. 219.
[53] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 40. Разборъ этихъ варіацій въ книжкѣ Р. Геника, «Бетховенъ», 1899, стр. 18—19.
[54] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 219, 232.

[illegible] с товарищами посѣтилъ [illegible] знаменитаго въ свое время піаниста. Чтобы заставить заупрямив- [illegible] Бетховена сыграть на фортепіано, аббатъ сказалъ, что варіаціи на [illegible] трудны, что едва ли самъ авторъ въ со- [illegible] Бетховенъ [illegible] Кромѣ того, онъ [illegible] импровизировать на ту же [illegible] самого аббата[55]. [illegible] Бетховена слу- [illegible] Юнкеръ, который [illegible] игрѣ геніальнаго [illegible] сообщилъ [illegible] «Слушалъ я одного [illegible] шихъ піанистовъ [illegible] Бетховена; [illegible] былъ въ [illegible] ему [illegible] этого [illegible] ловкости исполненія [illegible] чего ему недостаетъ [illegible] великаго артиста. Я слушалъ игру Фоглера на фортепіано и довольно часто, цѣлыми часами, всегда удивляясь его необыкновенной ловкости. Но у Бетховена, кромѣ ловкости, глубокая, выразительная игра, глубже проникающая въ сердце, т.-е. онъ такъ же хорошо исполняетъ adagio, какъ allegro. Превосходные музыканты этой капеллы наслаждаются его игрой и съ увлеченіемъ слушаютъ ее. Но онъ скроменъ, безъ малѣйшихъ претензій; тѣмъ не менѣе, онъ признавался, что во время своихъ поѣздокъ по порученію курфюрста онъ былъ разочарованъ игрою знаменитѣйшихъ піанистовъ. Манера его весьма отличается отъ обыкновенныхъ пріемовъ игры, точно онъ открылъ себѣ новый путь къ достиженію той степени совершенства, которою обладаетъ нынѣ»[56].



Къ сочиненіямъ Бетховена 1791 и 1792 гг. относятся: «октетъ ор. 103, рондино для духовыхъ инструментовъ, тріо для струнныхъ инструментовъ

[55] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 41. | [56] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 42.

былъ въ Вѣнѣ въ 1787 г.[47], гдѣ видѣлся съ Моцартомъ. Слушая импровизацію Бетховена на заданную тему, Моцартъ произнесъ слѣдующія пророческія слова: «Обратите вниманіе на этого мальчика: въ будущемъ весь міръ заговоритъ о немъ»[48].

Болѣзнь матери, умершей 17 іюля 1787 г., заставила Бетховена поспѣшно возвратиться въ Боннъ[49].

Въ 1788 г.[50] курфюрстъ Максимиліанъ, подражая своему брату Іосифу II, учредившему національный театръ въ Вѣнѣ, вздумалъ сдѣлать то же самое въ Боннѣ. Для исполненія новѣйшихъ нѣмецкихъ оперъ Максимиліанъ составилъ оркестръ изъ опытныхъ и извѣстныхъ музыкантовъ. Сюда вошли братья-віолончелисты Андрей и Бернгардъ Ромбергъ, скрипачъ Перперъ, флейтистъ Антонъ Рейха (впослѣдствіи профессоръ контрапункта въ Парижской консерваторіи); дирижеромъ былъ Іосифъ Рейха, дядя Антона. Въ этомъ оркестрѣ Бетховенъ игралъ на альтѣ[51].



Стефанъ фонъ Брейнингъ (1774–1827).

Къ 1789 и 1790 гг. относятся слѣдующія сочиненія Бетховена: двѣ прелюдіи для фортепіано (ор. 39), пѣсня «Der freie Mann», двѣ кантаты: одна на смерть императора Іосифа II, а другая по случаю восшествія на престолъ Леопольда II, и 24 варіаціи на тему Ригини: «Vieni amore»[52]. Въ этихъ варіаціяхъ много богатыхъ украшеній и развитая гармонія. Ихъ смѣло можно поставить рядомъ съ лучшими варіаціями Моцарта. Въ нихъ много остроумія, богатства фантазіи и блестящей техники, «но еще нѣтъ признаковъ Бетховенскаго настроенія, волненій мятежнаго духа»[53]. Этими варіаціями Бетховенъ завоевалъ себѣ успѣхъ какъ піанистъ, когда поселился въ Вѣнѣ, гдѣ сначала прославился какъ исполнитель, а лишь впослѣдствіи какъ композиторъ[54].

Въ 1791 г. курфюрстъ Максимиліанъ въ одну изъ своихъ поѣздокъ взялъ съ собою своихъ лучшихъ музыкантовъ. Во время непродолжительной

---

47 Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 37. Groves's «Dictionary of Music and Musicians». V. I, p. 218.

48 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1902, стр. 38.

49 Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 218.

50 Ibid. Vol. I, p. 218.

51 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 39.

52 Grove's «Dictionary of Music and Musicians» London 1904. Vol. I. p. 219.

53 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 40. Разборъ этихъ варіацій въ книжкѣ Р. Геника, «Бетховенъ», 1899, стр. 18—19.

54 Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 219, 232.

остановки въ Ашафенбургѣ Бетховенъ съ товарищами посѣтилъ аббата Штеркеля, знаменитаго въ свое время піаниста. Чтобы заставить заупрямившагося Бетховена сыграть на фортепіано, аббатъ сказалъ, что варіаціи на тему Ригини «Vieni amore» такъ трудны, что едва ли самъ авторъ въ состояніи ихъ исполнить. Бетховенъ, чтобы разсѣять сомнѣніе, тотчасъ же ихъ сыгралъ. Кромѣ того, онъ сталъ импровизировать на ту же тему, но въ стилѣ самого аббата [55]. Въ Мергентхеймѣ Бетховена слушалъ пасторъ Юнкеръ, который объ игрѣ геніальнаго молодого человѣка сообщилъ слѣдующее: «Слушалъ я одного изъ величайшихъ піанистовъ, милаго, славнаго Бетховена; инструментъ былъ неудовлетворительный... интереснѣе всего были его импровизаціи; я также былъ въ числѣ лицъ, задававшихъ ему темы. Степень виртуозности этого добраго, спокойнаго юноши можно опредѣлить по неисчерпаемому богатству идей, по исключительной экспрессіи и по ловкости исполненія. Не знаю, чего ему недостаетъ еще для славы великаго артиста. Я слушалъ игру Фоглера на фортепіано и довольно часто, цѣлыми часами, всегда удивляясь его необыкновенной ловкости. Но у Бетховена, кромѣ ловкости, глубокая, выразительная игра, глубже проникающая въ сердце, т.-е. онъ такъ же хорошо исполняетъ adagio, какъ allegro. Превосходные музыканты этой капеллы наслаждаются его игрой и съ увлеченіемъ слушаютъ ее. Но онъ скроменъ, безъ малѣйшихъ претензій; тѣмъ не менѣе, онъ признавался, что во время своихъ поѣздокъ по порученію курфюрста онъ былъ разочарованъ игрою знаменитѣйшихъ піанистовъ. Манера его весьма отличается отъ обыкновенныхъ пріемовъ игры, точно онъ открылъ себѣ новый путь къ достиженію той степени совершенства, которою обладаетъ нынѣ» [56].



Елена фонъ-Брейнингъ (1750—1838).

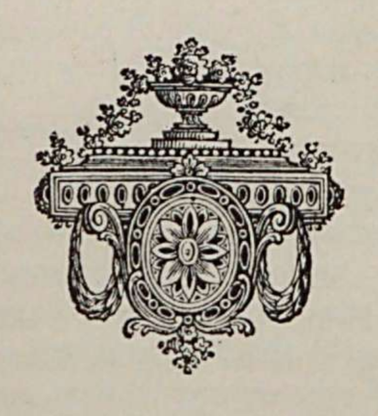
Къ сочиненіямъ Бетховена 1791 и 1792 гг. относятся: «октетъ ор. 103, рондино для духовыхъ инструментовъ, тріо для струнныхъ инструментовъ

[55] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 41.

[56] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 42.

op. 3, Allegro и менуэтъ для двухъ флейтъ, 14 варіацій для фортепіано, скрипки и віолончели, въ Es-dur, изданныя въ 1804 г. какъ opus 44, 12 варіацій для фортепіано и скрипки на тему «Se vuol ballare», 13 варіацій для фортепіано на тему «Es war einmal», 8 варіацій для фортепіано въ четыре руки на тему графа Вальдштейна и кантата, которую Бетховенъ показалъ Гайдну, возвращавшемуся изъ Лондона и посѣтившему вторично Боннъ въ іюлѣ 1792 г. [57]. Гайднъ очень одобрилъ эту кантату и совѣтовалъ автору продолжать свои занятія композиціей [58].

Учиться у Гайдна и переселиться въ Вѣну—вотъ о чемъ мечталъ Бетховенъ [59]. Но прежде, чѣмъ эта мечта могла осуществиться, онъ долженъ былъ позаботиться о своихъ братьяхъ: съ Карломъ онъ самъ занимался музыкой, а потомъ опредѣлилъ въ капеллу архіепископа; Іоганнъ былъ отданъ въ обученіе придворному аптекарю [60]. Послѣ того, какъ оба брата были пристроены, главное препятствіе къ поѣздкѣ въ Вѣну было устранено [61]. Бетховенъ сталъ собираться въ путь. Друзья написали въ альбомѣ разныя пожеланія будущему композитору [62], а графъ Вальдштейнъ 29 сентября 1792 г.— слѣдующее: «Дорогой Бетховенъ, Вы отправитесь въ Вѣну, осуществивъ такимъ образомъ вашу завѣтную мечту. Геній музыки все еще оплакиваетъ смерть Моцарта; онъ пріютился временно у Гайдна, неисчерпаемаго источника гармоніи, но не тамъ ему проявить свое величіе и мощь: онъ уже ищетъ вокругъ себя избранную натуру, чтобы служить ей. Поѣзжайте, работайте безъ устали; изъ рукъ Гайдна вы получите духъ Моцарта» [63].



[57] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 219. Первый разъ Гайднъ посѣтилъ Боннъ въ 1790 г. (Ibid. I, p. 219).

[58] Ibid. I, p. 219.

[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 43.

[60] Тамъ же, стр. 45.

[61] Тамъ же, стр. 45.

[62] Содержаніе альбома см. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin 1901. Bd. I, S. 269, 467 и 474. G. Nottebohm, «Beethoveniana». Leipzig und Winterthur 1872. S. 138—144.

[63] Thayer, «L. van Beethoven's Leben». 2. Aufl. Berlin 1901. Bd. I, S. 471. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 45—46.

Англійскій рояль Бетховена.



II.



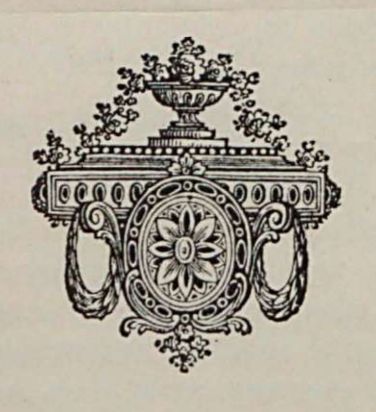
ЕТХОВЕНЪ выѣхалъ изъ Бонна въ Вѣну 2 ноября 1792 г. [1] и съ тѣхъ поръ въ родной городъ уже болѣе не возвращался [2], даже не былъ на похоронахъ своего отца, умершаго 18 декабря 1792 г. [3].

Прибывъ въ Вѣну, Бетховенъ отправился къ Гайдну, который очень радушно отнесся къ молодому композитору и сталъ давать ему уроки [4]. Подъ руководствомъ Гайдна Бетховенъ упражнялся въ гармоніи и генералъ-басѣ, изучалъ церковные лады и контрапунктъ и проходилъ «Gradus ad Parnassum» Фукса [5]. Первое время Гайднъ былъ очень доволенъ своимъ ученикомъ. Это видно изъ слѣдующаго письма (отъ 26 января 1793 г.) одного боннскаго профессора къ сестрѣ Шиллера, Шарлоттѣ [6], при посылкѣ ей рукописи романса «Feuerfarb»

[1] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 46.
[2] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904, Vol. I, p. 219—220.
[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 47.
[4] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 48.
[5] Тамъ же, стр. 48.
[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 220.

op. 3, Allegro и менуэтъ для двухъ флейтъ, 14 варіацій для фортепіано, скрипки и віолончели, въ Es-dur, изданныя въ 1804 г. какъ opus 44, 12 варіацій для фортепіано и скрипки на тему «Se vuol ballare», 13 варіацій для фортепіано на тему «Es war einmal», 8 варіацій для фортепіано въ четыре руки на тему графа Вальдштейна и кантата, которую Бетховенъ показалъ Гайдну, возвращавшемуся изъ Лондона и посѣтившему вторично Боннъ въ іюлѣ 1792 г.[57] Гайднъ очень одобрилъ эту кантату и совѣтовалъ автору продолжать свои занятія композиціей[58].

Учиться у Гайдна и переселиться въ Вѣну—вотъ о чемъ мечталъ Бетховенъ[59]. Но прежде, чѣмъ эта мечта могла осуществиться, онъ долженъ былъ позаботиться о своихъ братьяхъ: съ Карломъ онъ самъ занимался музыкой, а потомъ опредѣлилъ въ капеллу архіепископа; Іоганнъ былъ отданъ въ обученіе придворному аптекарю[60]. Послѣ того, какъ оба брата были пристроены, главное препятствіе къ поѣздкѣ въ Вѣну было устранено[61]. Бетховенъ сталъ собираться въ путь. Друзья написали въ альбомѣ разныя пожеланія будущему композитору[62], а графъ Вальдштейнъ 29 сентября 1792 г.— слѣдующее: «Дорогой Бетховенъ, Вы отправитесь въ Вѣну, осуществивъ такимъ образомъ вашу завѣтную мечту. Геній музыки все еще оплакиваетъ смерть Моцарта; онъ пріютился временно у Гайдна, неисчерпаемаго источника гармоніи, но не тамъ ему проявить свое величіе и мощь: онъ уже ищетъ вокругъ себя избранную натуру, чтобы служить ей. Поѣзжайте, работайте безъ устали; изъ рукъ Гайдна вы получите духъ Моцарта»[63].



[57] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 219. Первый разъ Гайднъ посѣтилъ Боннъ въ 1790 г. (Ibid. I, p. 219).

[58] Ibid. I, p. 219.

[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 43.

[60] Тамъ же, стр. 45.

[61] Тамъ же, стр. 45.

[62] Содержаніе альбома см. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». 2. Aufl. Neu bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Berlin 1901. Bd. I, S. 269, 467 и 474. G. Nottebohm, «Beethoveniana». Leipzig und Winterthur 1872. S. 138—144.

[63] Thayer, «L. van Beethoven's Leben». 2. Aufl. Berlin 1901. Bd. I, S. 471. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 45—46.



Англійскій рояль Бетховена. Національный музей въ Будапештѣ.



II.



БЕТХОВЕНЪ выѣхалъ изъ Бонна въ Вѣну 2 ноября 1792 г. [1] и съ тѣхъ поръ въ родной городъ уже болѣе не возвращался [2], даже не былъ на похоронахъ своего отца, умершаго 18 декабря 1792 г. [3].

Прибывъ въ Вѣну, Бетховенъ отправился къ Гайдну, который очень радушно отнесся къ молодому композитору и сталъ давать ему уроки [4]. Подъ руководствомъ Гайдна Бетховенъ упражнялся въ гармоніи и генералъ-басѣ, изучалъ церковные лады и контрапунктъ и проходилъ «Gradus ad Parnassum» Фукса [5]. Первое время Гайднъ былъ очень доволенъ своимъ ученикомъ. Это видно изъ слѣдующаго письма (отъ 26 января 1793 г.) одного боннскаго профессора къ сестрѣ Шиллера, Шарлоттѣ [6], при посылкѣ ей рукописи романса «Feuerfarb»

[1] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 46.
[2] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904, Vol. I, p. 219—220.
[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 47.
[4] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 48.
[5] Тамъ же, стр. 48.
[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 220.



Францъ-Герхардъ Вегелеръ (1765—1848). Печатано съ разрѣшенія коммерціи совѣтника Карла Вегелера.

(op. 52, № 2), написаннаго Бетховеномъ въ 1793 г. [7] на текстъ Софіи Меро и изданнаго спустя 12 лѣтъ: «Посылаю вамъ пьесу «Feuerfarb», она написана здѣшнимъ молодымъ артистомъ, талантомъ котораго всѣ восторгаются, и котораго курфюрстъ послалъ въ Вѣну учиться у Гайдна. Онъ намѣренъ положить на музыку «Freude» Шиллера, каждую строфу отдѣльно. Я ожидаю чего-нибудь необыкновеннаго, такъ какъ, сколько мнѣ извѣстно, онъ проникнутъ стремленіемъ къ возвышенному и величественному. Гайднъ писалъ сюда, что вскорѣ поручитъ ему сочиненіе оперъ, а самъ перестанетъ заниматься этимъ. Такихъ мелочей, какъ прилагаемая, онъ обыкновенно не пишетъ, а сочинилъ это по просьбѣ одной дамы» [8].

Но вскорѣ отношенія между Гайдномъ и Бетховеномъ измѣнились къ худшему. Гайднъ былъ недоволенъ тѣмъ, что Бетховенъ не хотѣлъ строго исполнять правила, изложенныя въ трактатѣ Фукса: «Gradus ad Parnassum». Бетховенъ былъ недоволенъ своимъ учителемъ, не умѣвшимъ цѣнить оригинальной индивидуальности своего ученика [9].

Одинъ изъ пріятелей Бетховена, Іоганнъ Шенкъ (1753—1836), писавшій легкія, салонныя пьесы, оперы и симфоніи, обратилъ вниманіе на рядъ грубыхъ ошибокъ въ контрапунктическихъ упражненіяхъ Бетховена, не исправленныхъ Гайдномъ. Бетховенъ былъ крайне раздраженъ невниманіемъ Гайдна и хотѣлъ совсѣмъ прекратить съ нимъ занятія. Но Шенкъ убѣдилъ Бетховена не дѣлать этого. Гайднъ былъ очень вліятельнымъ



Силуэтъ 13-лѣтняго Бетховена, относящійся ко времени его службы у курфюрста въ должности „maestro al cembalo“.

[7] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 48, 49, 901.

[8] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 49.

[9] Тамъ же, стр. 49.

человѣкомъ въ Вѣнѣ. Предъ нимъ преклонялись; дамы и дѣвицы цѣловали ему руки [10]. Шенкъ убѣдилъ Бетховена продолжать свои уроки съ Гайдномъ, а самъ вызвался дополнять эти занятія. Такъ продолжались они до 1796 г. [11]. По поводу своихъ занятій у Гайдна Бетховенъ говорилъ, что онъ «ровно ничему не научился» [12].

Шенкъ, слушавшій импровизаціи Бетховена, говорилъ о нихъ: «Что это была за яркая игра! Въ ней не было ничего смутнаго, неяснаго, слабаго: изъ нѣсколькихъ слегка набросанныхъ фигуръ развивались богатѣйшіе мотивы, полные жизни и прелести; то онъ выражалъ страсть бурными гаммами, то вновь возвращался къ небесной мелодіи; сладостные звуки замѣнялись грустными, потомъ шутливыми, шаловливыми; каждая изъ фигуръ имѣла совершенно опредѣленный характеръ, каждая была нова, смѣла, ясна и правдива. Его игра была такъ же прелестна, какъ и фантазія» [13].



І.-Г. Альбрехтсбергеръ (1736—1809).

Покончивъ занятія съ Гайдномъ, Бетховенъ сталъ брать уроки у теоретика и органиста Альбрехтсбергера, вѣроятно, по рекомендаціи самого Гайдна [14], что видно изъ статьи въ «Музыкальномъ ежегодникѣ Вѣны и Праги», гдѣ сказано: «Геніальный музыкантъ Бетховенъ года два тому назадъ поселился въ Вѣнѣ. Онъ возбуждаетъ всеобщее удивленіе необыкновенной техникой и легкостью, съ которыми преодолѣваетъ самые трудные пассажи. Его игра отличается поразительной тонкостью, вкусомъ, чувствомъ и создала ему все возрастающую славу. Лучшимъ доказательствомъ его глубокой любви къ искусству служитъ то, что онъ ввѣрилъ себя руководству нашего безсмертнаго Гайдна, который посвящаетъ его въ тайны композиціи. Нашъ великій маэстро передаетъ его, на время отсутствія, нашему великому Альбрехтсбергеру. Чего только нельзя ожидать, когда такой великій геній работаетъ подъ руководствомъ такихъ учителей. Существуетъ уже нѣсколько прелестныхъ сонатъ, написанныхъ имъ; особенно замѣчательны послѣднія» [15].

---

[10] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 49—50.
[11] Тамъ же, стр. 50.
[12] Тамъ же, стр. 50.
[13] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 50.
[14] Тамъ же, стр. 52.
[15] Тамъ же, стр. 52.

При занятіяхъ съ Альбрехтсбергеромъ Бетховенъ пользовался руководствомъ своего учителя: «Gründliche Anweisung zur Composition» (1790 г.)[16]. Бетховенъ проходилъ съ Альбрехтсбергеромъ простой, двойной и тройной контрапунктъ, имитацію, канонъ, простую, двойную и тройную фуги и фугированный хоралъ[17]. «Среди упражненій въ контрапунктѣ децимы находится эскизъ романса «Аделаиды» (написанъ въ 1795 г., изданъ въ 1797 г., ор. 46), а въ одной фугѣ «D-moll della duodecima» встрѣчаются эскизы, разработанные въ послѣдней части первой симфоніи (1800 г.)»[18]. Хотя Альбрехтсбергеръ очень заботливо поправлялъ работы своего ученика, но Бетховенъ не былъ доволенъ и этимъ своимъ учителемъ, умѣвшимъ, по словамъ Бетховена, «создавать только скелеты»[19]. Со своей стороны, и Альбрехтсбергеръ былъ не высокаго мнѣнія о Бетховенѣ, о которомъ говорилъ другому своему ученику, Долецалеку: «Не совѣтую вамъ сближаться съ Бетховеномъ, который ничему не выучился и ничего путнаго не сдѣлаетъ»[20].



Антонъ Сальери (1750—1825).

Бетховенъ учился также у Сальери, отъ котораго, однако, пріобрѣлъ очень мало знаній. Изъ всѣхъ учителей своихъ Бетховенъ цѣнилъ Сальери всего менѣе[21]. Наоборотъ, съ большимъ почтеніемъ вспоминалъ Бетховенъ Эмануила-Алоиза Фёрстера, къ которому также обращался за совѣтами, въ особенности въ первыхъ своихъ попыткахъ писать квартеты[22]. У Шупанцига Бетховенъ бралъ уроки на скрипкѣ[23].

Въ то время, когда Бетховенъ учился теоріи композиціи въ Вѣнѣ, онъ уже занималъ тамъ высокое положеніе какъ виртуозъ и импровизаторъ. Всего болѣе Бетховенъ выступалъ какъ піанистъ въ 1795 и 1796 гг., «въ большихъ концертахъ, называвшихся тогда академіями, гдѣ игралъ свои большія произведенія съ оркестромъ; въ послѣдующіе годы выступалъ онъ предъ публикою все рѣже и, можно сказать, случайно, вслѣдствіе какихъ-либо исключительныхъ обстоятельствъ»[24].

---

16 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52.
17 Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 221.
18 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 53.
19 Тамъ же, стр. 52.
20 Al.-W. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 117.
21 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52—53.
22 Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 221. Al.-W. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». Berlin. 1866. Bd. I. S. 281.
23 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52.
24 Тамъ же, стр. 67.



Бетховенъ. Скульптура Аронсона.

При занятіяхъ съ Альбрехтсбергеромъ Бетховенъ пользовался руководствомъ своего учителя: «Gründliche Anweisung zur Composition» (1790 г.) [16]. Бетховенъ проходилъ съ Альбрехтсбергеромъ простой, двойной и тройной контрапунктъ, имитацію, канонъ, простую, двойную и тройную фуги и фугированный хоралъ [17]. «Среди упражненій въ контрапунктѣ децимы находится эскизъ романса «Аделаиды» (написанъ въ 1795 г., изданъ въ 1797 г., ор. 46), а въ одной фугѣ «D-moll della duodecima» встрѣчаются эскизы, разработанные въ послѣдней части первой симфоніи (1800 г.)» [18]. Хотя Альбрехтсбергеръ очень заботливо поправлялъ работы своего ученика, но Бетховенъ не былъ доволенъ и этимъ своимъ учителемъ, умѣвшимъ, по словамъ Бетховена, «создавать только скелеты» [19]. Со своей стороны, и Альбрехтсбергеръ былъ не высокаго мнѣнія о Бетховенѣ, о которомъ говорилъ другому своему ученику, Долецалеку: «Не совѣтую вамъ сближаться съ Бетховеномъ, который ничему не выучился и ничего путнаго не сдѣлаетъ» [20].



Антонъ Сальери (1750—1825).

Бетховенъ учился также у Сальери, отъ котораго, однако, пріобрѣлъ очень мало знаній. Изъ всѣхъ учителей своихъ Бетховенъ цѣнилъ Сальери всего менѣе [21]. Наоборотъ, съ большимъ почтеніемъ вспоминалъ Бетховенъ Эмануила-Алоиза Фёрстера, къ которому также обращался за совѣтами, въ особенности въ первыхъ своихъ попыткахъ писать квартеты [22]. У Шупанцига Бетховенъ бралъ уроки на скрипкѣ [23].

Въ то время, когда Бетховенъ учился теоріи композиціи въ Вѣнѣ, онъ уже занималъ тамъ высокое положеніе какъ виртуозъ и импровизаторъ. Всего болѣе Бетховенъ выступалъ какъ піанистъ въ 1795 и 1796 гг., «въ большихъ концертахъ, называвшихся тогда академіями, гдѣ игралъ свои большія произведенія съ оркестромъ; въ послѣдующіе годы выступалъ онъ предъ публикою все рѣже и, можно сказать, случайно, вслѣдствіе какихъ-либо исключительныхъ обстоятельствъ» [24].

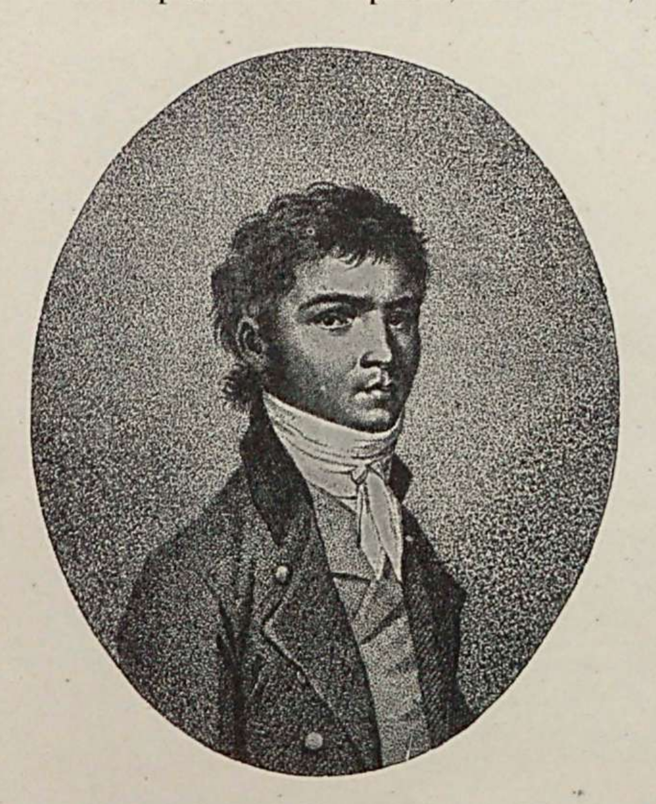
---

[16] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52.
[17] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 221.
[18] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 53.
[19] Тамъ же, стр. 52.
[20] Al.-W. Thayer. «Ludwig van Beethoven's Leben». Berlin 1872. Bd. II. S. 117.
[21] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52—53.
[22] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 221. Al.-W. Thayer, «Ludwig van Beethoven's Leben». Berlin. 1866. Bd. I. S. 281.
[23] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 52.
[24] Тамъ же, стр. 67.



Бетховенъ. Скульптура Аронсона.

«Въ 1795 г., разсказываетъ Вегелеръ, предстояло Бетховену играть свой первый концертъ (ор. 15) въ академіи, устроенной Сальери. За два дня до срока концертъ еще не былъ готовъ. Только къ вечеру окончилъ онъ послѣднюю часть, работая при страшныхъ коликахъ въ желудкѣ, которыми часто страдалъ. Я старался, какъ могъ, облегчить его страданія домашними средствами. Въ сосѣдней комнатѣ сидѣли четыре переписчика, которымъ онъ передавалъ по одному исписанному листу. На слѣдующій день, во время репетиціи, оказалось, что фортепіано настроено на полтона ниже строя духовыхъ инструментовъ. Бетховенъ велѣлъ немедленно перестроить струнные инструменты въ ладъ съ духовыми, а самъ сыгралъ свою партію на полтона выше» [25]. Въ томъ же году Бетховенъ участвовалъ съ громаднымъ успѣхомъ въ академіи Гайдна [26]. Въ 1796 г. Бетховенъ концертировалъ въ Нюрнбергѣ, Прагѣ и Бременѣ. О концертѣ въ Прагѣ композиторъ Томашекъ писалъ: «Бетховенъ—исполинъ среди піанистовъ. Онъ далъ концертъ, привлекшій массу публики. Онъ игралъ свой концертъ C-dur, ор. 15; затѣмъ адажіо и граціозное рондо A-dur, изъ ор. 2, и заключилъ импровизаціей на тему, данную ему графиней С. изъ оперы Моцарта «Титъ», «Ah, tu fossi il primo oggetto». Я былъ необыкновенно потрясенъ величественной игрой Бетховена, а въ особенности его фантазіей» [27]. О фортепіанной игрѣ Бетховена сохранилось много восторженныхъ отзывовъ, въ особенности же о его импровизаціяхъ [28]. Въ лейпцигской газетѣ «Allgemeine Musik-Zeitung» говорилось, что «игра Бетховена чрезвычайно блестяща, но не отличается мягкостью и не всегда чиста. Онъ поражаетъ болѣе всего своими импровизаціями. Съ удивительной легкостью, тонкостью, послѣдовательностью идей онъ развиваетъ каждую заданную тему, а не варіируетъ только фигуры, какъ большинство виртуозовъ. Послѣ смерти Моцарта, выше котораго я никого не знаю, только Бетховенъ можетъ доставить высшее наслажденіе импровизаціями» [29].



Бетховенъ-юноша. Съ гравюры І. Нейдля (1801).

---

[25] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 67.
[26] Тамъ же, стр. 67.
[27] Тамъ же, стр. 67—68.
[28] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 86.
[29] Тамъ же, стр. 86—87.

Въ Вѣнѣ Бетховенъ имѣлъ соперника въ импровизаціи въ лицѣ Штейбельта. На одномъ вечерѣ Штейбельтъ сталъ импровизировать на тему III части тріо ор. 11 Бетховена. Импровизація была, видимо, не плодомъ минутнаго вдохновенія, а предварительной домашней подготовки. Послѣ окончанія импровизаціи, когда Штейбельтъ всталъ, Бетховенъ, направляясь къ



Игнацъ Шупанцигъ (1776—1830).

инструменту, захватилъ съ собою партію віолончели только-что исполненнаго квинтета Штейбельта, поставилъ ее передъ собою въ перевернутомъ видѣ и сыгралъ нѣсколько тактовъ. Получился странный подборъ звуковъ. На эту данную тему Бетховенъ сыгралъ рядъ варіацій, изъ которыхъ каждая вызвала неудержимый восторгъ слушателей. Импровизація была настолько вдохновенна, что Штейбельтъ не выдержалъ и скрылся раньше, чѣмъ Бетховенъ кончилъ играть [30].

Съ годами Бетховенъ, отдаваясь все болѣе композиціи, утратилъ бѣглость пальцевъ и не вызывалъ своею игрою того энтузіазма, какъ въ первые

[30] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 87.

годы жизни въ Вѣнѣ. Онъ сталъ позволять себѣ разныя вольности и отступленія, въ crescendo иногда замедлялъ темпъ (вмѣсто общепринятаго ускоренія), что порою производило сильное впечатлѣніе [31]. «Бетховенъ сознавалъ въ себѣ упадокъ нѣкогда прославленнаго виртуознаго искусства и чувствовалъ недостатокъ сноровки для управленія оркестромъ. Съ тридцатилѣтняго возраста онъ все рѣже выступаетъ при публикѣ, избѣгаетъ даже играть въ тѣсномъ кругу меценатовъ, предоставляетъ Рису и другимъ піанистамъ исполнять фортепіанныя партіи въ его произведеніяхъ, а самъ садится за клавиши только въ случаѣ постановки еще не изданныхъ пьесъ своихъ» [32].



Князь Карлъ Лихновскій.

Еще раньше прекратилъ Бетховенъ свою педагогическую дѣятельность, къ которой никогда не чувствовалъ склонности (ср. стр. 18), и продолжалъ давать уроки только своему земляку и другу, Фердинанду Рису, и самому преданному своему покровителю, эрцгерцогу Рудольфу [33]. «Когда Бетховенъ давалъ мнѣ урокъ—разсказывалъ Рисъ,—онъ былъ чрезвычайно терпѣливъ, что ему давалось съ трудомъ. Я объяснялъ такое обращеніе со мною и почти всегда дружеское отношеніе ко мнѣ любовью его и привязанностью къ отцу моему. Онъ иногда заставлялъ меня повторять одну пьесу десять разъ и даже больше. Играя варіаціи F-dur, посвященныя княгинѣ Одескальки (ор. 34), я долженъ былъ повторять послѣднюю изъ нихъ 17 разъ; онъ все еще не былъ доволенъ той экспрессіей, которую я вкладывалъ въ короткую каденцу, хотя мнѣ казалось, что я играю ее такъ же, какъ онъ самъ; въ этотъ день я занимался съ нимъ почти цѣлыхъ два часа. Если я плохо исполнялъ пассажъ или бралъ невѣрно ноту, которую слѣдовало выдѣлить, то онъ не дѣлалъ замѣчаній; если же я не соблюдалъ crescendo или другихъ оттѣнковъ, если игралъ безъ должнаго выраженія, то онъ сердился и повторялъ: первыя ошибки случайныя, а вторыя обнаруживаютъ недостатокъ пониманія, чувства и вниманія!» [34].

Первое время по пріѣздѣ въ Вѣну Бетховенъ давалъ уроки преимущественно въ кругу высшей аристократіи, въ которой вращался. «Въ

---

[31] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 88.
[32] Тамъ же, стр. 86.
[33] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 44, 88.
[34] Тамъ же, стр. 88.

этой средѣ Бетховенъ держалъ себя такъ же свободно, какъ на Рейнгассе въ Боннѣ; такъ же не скрывалъ своего непринужденнаго, порою рѣзкаго и грубаго обращенія, своего неустойчиваго, часто мрачнаго настроенія. Не разъ, бывало, онъ раскаивался въ своихъ словахъ и поступкахъ, готовъ былъ извиниться, горевалъ и плакалъ, а потомъ вскорѣ повторялъ то же самое»[35]. Вѣнская знать преклонялась предъ юнымъ геніемъ. Одна изъ его поклонницъ, по словамъ Бетховена, «готова была заказать стеклянный колпакъ, чтобы недостойные не могли коснуться меня пальцемъ и даже дыханіемъ»[36]. «Когда онъ приходилъ къ намъ,—говоритъ г-жа фонъ Бергардъ,—то сначала заглядывалъ, чтобы удостовѣриться, что никого нѣтъ изъ лицъ ему непріятныхъ. Ростомъ онъ былъ малъ, невзраченъ; красное лицо со слѣдами оспы было некрасиво, темные волосы космами висѣли вокругъ лица; одежда его была самая простая и далека отъ изысканности, обычной въ то время, въ особенности въ нашемъ кругу. Разговоръ его и манеры были заурядные, грубоватые; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ былъ очень гордъ. Я видѣла, какъ мать княгини, весьма эксцентричная, стояла на колѣняхъ передъ Бетховеномъ, сидѣвшимъ на диванѣ, и просила сыграть что-нибудь, но безуспѣшно»[37].

Конечно, бывали и столкновенія. Однажды, находясь во владѣніяхъ князя Лихновскаго, Бетховенъ заупрямился и не хотѣлъ играть, несмотря на просьбы, а потомъ и угрозы князя. Послѣднія были причиною того, что Бетховенъ, несмотря на проливной дождь, тотчасъ же покинулъ владѣнія князя, которому написалъ, что онъ—князь лишь вслѣдствіе случайности, тогда какъ Бетховенъ обязанъ всѣмъ самому себѣ; кромѣ того, князей много, а Бетховенъ лишь одинъ...[38]. Своимъ независимымъ, гордымъ характеромъ Бетховенъ значительно поднялъ общественное положеніе музыканта[39].

Особеннымъ успѣхомъ Бетховенъ пользовался у вѣнскихъ аристократокъ[40]. Многими изъ нихъ онъ увлекался[41]. «Любвеобильное сердце Бетховена было постоянно въ плѣну у женщинъ; онъ не пропускалъ ни одного миловиднаго личика, лорнировалъ каждую дѣвицу, на улицѣ или въ театрѣ, но къ замужнимъ относился только съ почтеніемъ,—бракъ былъ для него актомъ священнымъ, а пріятелей, нарушившихъ священный союзъ, онъ бранилъ безпощадно, и единственную оперу свою написалъ на тему супружеской любви, вѣрности и самопожертвованія, на тему наказаннаго порока и торжествующей добродѣтели; цѣломудріе его въ этомъ отношеніи доходило до того, что онъ не разъ выражалъ удивленіе относительно боготворимаго имъ

[35] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 92.
[36] Тамъ же, стр. 89.
[37] Тамъ же, стр. 91—92.
[38] Al.-W. Thayer, «L. Beethoven's Leben». Berlin 1872. Bd. II. S. 312—313, 320. Cp. Th. Frimmel, «L. v. Beethoven». Berlin. 1901. S. 39—40, 85—86. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 194.
[39] Frimmel, «L. van Beethoven». Berlin. 1901. S. 78.
[40] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 223—224.
[41] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 57—58.

Моцарта, создавшаго оперу на столь безнравственный сюжетъ, какъ «Донъ Жуанъ»[42]. Бетховенъ очень желалъ жениться и говорилъ: «Боже, дай мнѣ, наконецъ, встрѣтить предназначенную судьбою для меня, которая укрѣпляла бы меня въ добродѣтели»[43].

Въ большой, старой конторкѣ, за которой Бетховенъ обыкновенно работалъ, Стефанъ Брейнингъ нашелъ послѣ смерти его въ секретномъ ящикѣ нѣсколько документовъ и между ними три письма карандашомъ, на толстой бумагѣ малаго формата и тѣмъ крупнымъ, быстрымъ почеркомъ, который съ каждымъ годомъ становился все менѣе разборчивымъ; написаны они къ дѣвицѣ, отношенія къ которой оставались тайной для всѣхъ его друзей и современниковъ[44], кромѣ Шиндлера, который увѣряетъ, что зналъ о періодѣ бурнаго, безумнаго увлеченія композитора «очаровательной дѣвицей, къ сожалѣнію, принадлежавшей къ другому классу»[45]. Между письмами находились высохшій цвѣточекъ и женскій портретъ съ надписью «Г. В.»; цвѣтокъ понынѣ лежитъ въ письмахъ, хранящихся въ берлинской королевской библіотекѣ, а надпись на портретѣ вызвала въ 1878 году продолжительные споры біографовъ о личности, которой были адресованы упомянутыя письма; Шиндлеръ утверждалъ, что письма адресованы къ Дж. Гвичіарди. Графиня Джульетта Гвичіарди, родившаяся 23 ноября 1784 г., была ученицей Бетховена, которой онъ посвятилъ Cis-moll-ную сонату[46]. Графиня разсказывала въ 1852 г. Отто Яну о своемъ учителѣ: «Онъ заставлялъ меня играть свои сочиненія, при чемъ былъ очень строгъ и стремился къ выработкѣ легкой игры и къ отдѣлкѣ мельчайшихъ подробностей. Онъ былъ вспыльчивъ; бывало, бросалъ и разрывалъ ноты... Хотя онъ былъ бѣденъ, но не бралъ платы за уроки; я дарила ему купленное бѣлье подъ видомъ собственной работы... Онъ былъ некрасивъ, но благороденъ, деликатенъ и образованъ»[47]. «Тайеръ и нѣкоторые позднѣйшіе біографы утверждаютъ, что «безсмертной возлюбленной» была графиня Тереза Брунсвикъ (1778 — 1850), сестра Франца Брунсвика, одного изъ пріятелей композитора; по этой версіи, все еще оспариваемой, Тереза Брунсвикъ сама якобы разсказывала, что письма написаны къ ней въ 1806 г.; тогда же она была помолвлена съ композиторомъ, гостившимъ въ имѣніи Брунсвика, Мартонсвазаръ, въ Венгріи; Францъ отнесся сочувственно къ предполагавшемуся браку сестры съ Бетховеномъ, но бракъ, тѣмъ не менѣе, не состоялся. Фриммель полагаетъ, что письма эти адресованы къ пѣвицѣ Магдалинѣ Вильманъ, которую композиторъ также мечталъ назвать своею женою. Сангалли (San-Galli, «Die unsterbliche Ge-

---

[42] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83.

[43] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol, I, p. 224.

[44] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 115—116.

[45] Тамъ же, стр. 116. О томъ, кто была возлюбленная Бетховена, которой адресованы письма, см. «Ludwig van Beethoven's Leben» von Al. W. Thayer. Nach dem Original Manuscript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. 2. Aufl. Leipzig. 1910. Bd. 2. S. 301 ff.

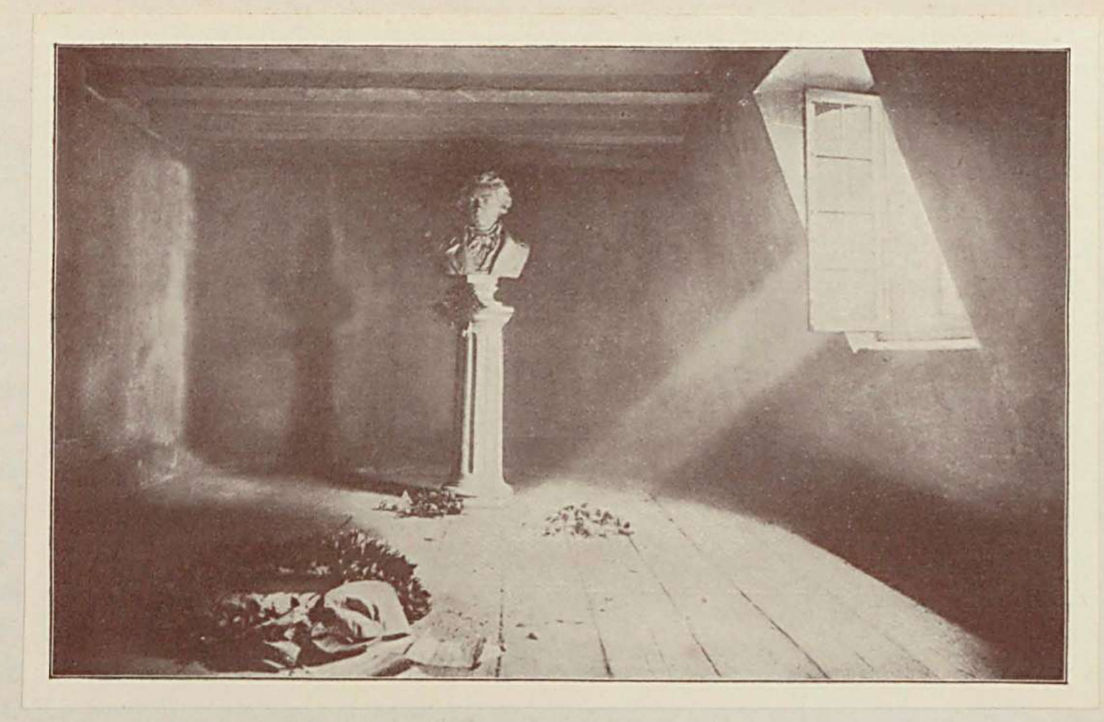
[46] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 116.

[47] Тамъ же, стр. 116—117.

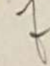
liebte Beethovens». Halle, 1909) старался недавно доказать, что героиней этого романа является Амалія Зебальдъ, къ которой композиторъ не рѣшился послать своихъ страстныхъ, мѣстами зачеркнутыхъ, мѣстами безсвязныхъ, какъ бредъ больного, признаній» [48].



[48] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 116, 924. Ср. «Neue Freie Presse», 23. August 1908. «Всѣ эти біографы основываются отчасти на датѣ письма: 6 іюля, понедѣльникъ, но эта же дата служитъ причиной разногласія, ибо 6 іюля приходилось въ понедѣльникъ въ 1795, 1801, 1807, 1812 и 1818 годахъ» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1902, стр. 116). Эти письма помѣщены тамъ же, стр. 117—118.



Комната, въ которой родился Бетховенъ. Боннъ.



III.





РАФИНЯ Гвичіарди была права, отзываясь о Бетховенѣ какъ о человѣкѣ образованномъ. Свое образованіе, крайне скудное, Бетховенъ пополнилъ чтеніемъ и достигнулъ того, что вся научная литература стала ему доступна [1]. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Бетховенъ пишетъ: «Нѣтъ ни одного сочиненія, которое для меня было бы слишкомъ ученымъ. Вовсе не претендуя на ученость, я съ дѣтства стремился усвоить лучшее и разумное каждаго вѣка. Стыдно художнику, не вмѣнявшему себѣ въ обязанность достигнуть хотя бы этого» [2].

Бетховенъ былъ крещенъ въ католической вѣрѣ, но впослѣдствіи отдалился отъ нея. Библію ему замѣнила книга Христіана Штурма (1740—1786), «Размышленія о дѣлахъ Божьихъ въ природѣ» (1775) [3]. «Случайно встрѣтивъ одинъ изъ трудовъ знаменитаго египтолога Шамполіона (1790—1836), заключавшихъ въ себѣ надписи, найденныя въ одномъ изъ древнихъ храмовъ Египта, Бетховенъ выписалъ нѣсколько изреченій, вставилъ въ раму, подъ стекло, и повѣсилъ надъ своимъ письменнымъ столомъ, до послѣдняго

---

[1] Al. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin 1879. Bd. III, S. 126—127.

[2] Ibid. Bd. III, S. 93—94, 126—127.

[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83. «Ни долголѣтняя служба при архіепископахъ въ Боннѣ, ни навязанная ему законами страны религія не сдѣлали изъ Бетховена убѣжденнаго католика: пантеизмъ рано проникъ въ мысли его и овладѣлъ его міровоззрѣніемъ не менѣе, чѣмъ великимъ современникомъ его, Вольфгангомъ Гете» (тамъ же, стр. 207—208).

[illegible] повторяя ихъ: «Я есмь сущее. — Я есмь все настоящее, прошлое и будущее; рука смертнаго не поднимала моей завѣсы. — Оно предвѣчно и ему обязано все своимъ бытіемъ» [4].

Бетховенъ очень любилъ классическую литературу. Иностранныхъ авторовъ онъ читалъ въ переводѣ [5]. «Въ литературѣ первымъ его увлеченіемъ была «Мессіада» Клопштока, потомъ «Фаустъ» и другія произведенія Гете. — «Послѣ поѣздки въ Карлсбадъ — говорилъ Бетховенъ извѣстному музыканту Рохлицу — я ежедневно читаю Гете. Онъ убилъ во мнѣ Клопштока. Долгіе годы я носилъ его съ собою на прогулки. Не стану утверждать, что я всегда понималъ его. Онъ иногда дѣлаетъ неожиданныя отступленія и вообще подходитъ ко всему издалека. Всегда maestoso, всегда въ Des-moll. Впрочемъ, онъ великъ, его стихъ возвышаетъ душу. Когда я не понималъ, то угадывалъ его. Непріятно только, что онъ постоянно ищетъ смерти. Но вѣдь, Боже мой, смерть сама является всегда слишкомъ рано» [6].

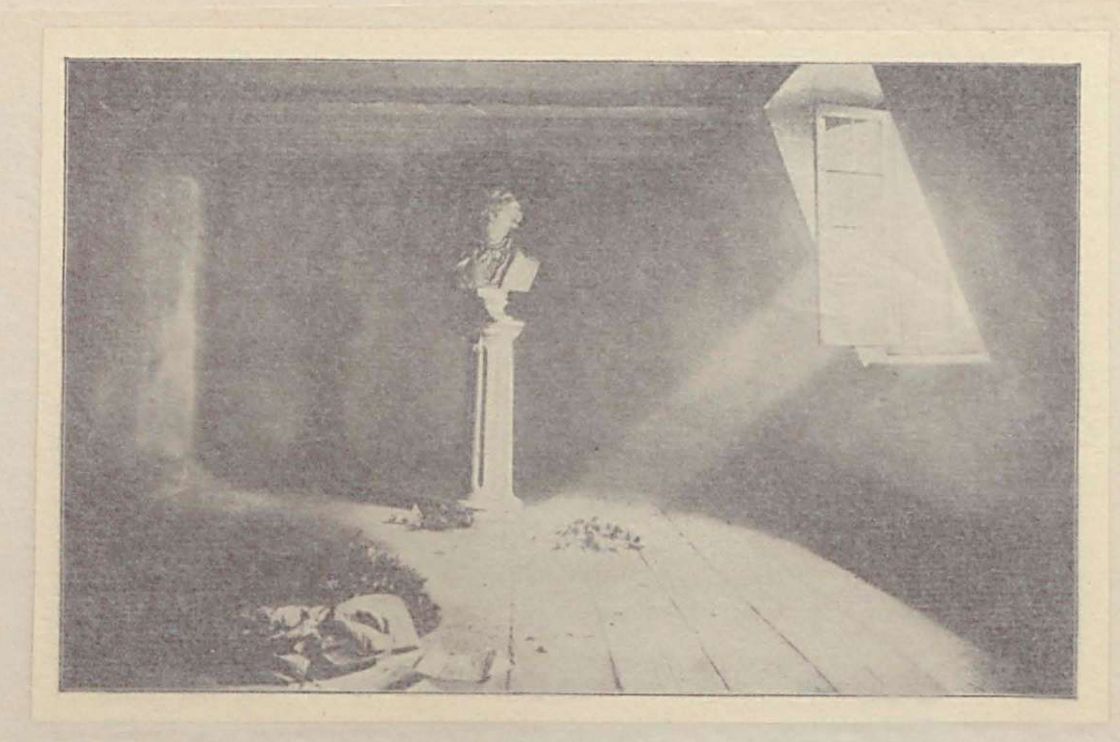


Фердинандъ Рисъ (1784—1838).

«Зачитываясь также произведеніями Шиллера, Маттесона, Грильпарцера и другихъ знаменитыхъ современныхъ ему нѣмецкихъ поэтовъ, Бетховенъ, однако, предпочиталъ имъ трехъ геніевъ: Гомера, Плутарха и Шекспира. Спокойное настроеніе и великолѣпіе «Одиссеи» нравились ему болѣе, чѣмъ однообразные эффекты «Иліады»; въ «Біографіи великихъ людей» Плутарха его занимали герои-освободители народа отъ деспотизма тирановъ, т.-е. сторона не эпическая, а соціальная. Полное собраніе сочиненій Шекспира въ переводѣ Эшенбурга было найдено среди немногочисленныхъ книгъ нашего композитора, по смерти его, въ истрепанномъ видѣ и со множествомъ отмѣтокъ» [7]. По мнѣнію Бетховена, «каждый композиторъ обязанъ знать вообще всѣхъ старыхъ и новыхъ поэтовъ; если онъ намѣренъ писать вокальную музыку, то долженъ самостоятельно выбирать самое лучшее и подходящее для своей цѣли» [8].

---

[4] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83—84.
[5] Тамъ же, стр. 84.
[6] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84.
[7] Тамъ же, стр. 85.
[8] Тамъ же, стр. 462.



Комната, въ которой родился Бетховенъ. Боннъ.



III.



ГРАФИНЯ Гвичіарди была права, отзываясь о Бетховенѣ какъ о человѣкѣ образованномъ. Свое образованіе, крайне скудное, Бетховенъ пополнилъ чтеніемъ и достигнулъ того, что вся научная литература стала ему доступна [1]. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Бетховенъ пишетъ: «Нѣтъ ни одного сочиненія, которое для меня было бы слишкомъ ученымъ. Вовсе не претендуя на ученость, я съ дѣтства стремился усвоить лучшее и разумное каждаго вѣка. Стыдно художнику, не вмѣнявшему себѣ въ обязанность достигнуть хотя бы этого» [2].

Бетховенъ былъ крещенъ въ католической вѣрѣ, но впослѣдствіи отдалился отъ нея. Библію ему замѣнила книга Христіана Штурма (1740—1786), «Размышленія о дѣлахъ Божьихъ въ природѣ» (1775) [3]. «Случайно встрѣтивъ одинъ изъ трудовъ знаменитаго египтолога Шампольона (1790—1836), заключавшихъ въ себѣ надписи, найденныя въ одномъ изъ древнихъ храмовъ Египта, Бетховенъ выписалъ нѣсколько изреченій, вставилъ въ раму, подъ стекло, и повѣсилъ надъ своимъ письменнымъ столомъ, до послѣдняго

---

[1] Al. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin 1879. Bd. III, S. 126—127.

[2] Ibid. Bd. III, S. 93—94, 126—127.

[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83. «Ни долголѣтняя служба при архіепископахъ въ Боннѣ, ни навязанная ему законами страны религія не сдѣлали изъ Бетховена убѣжденнаго католика: пантеизмъ рано проникъ въ мысли его и овладѣлъ его міровоззрѣніемъ не менѣе, чѣмъ великимъ современникомъ его, Вольфгангомъ Гете» (тамъ же, стр. 207—208).

дня жизни повторяя ихъ: «Я есмь сущее. — Я есмь все настоящее, прошлое и будущее; рука смертнаго не поднимала моей завѣсы.—Оно предвѣчно и ему обязано все своимъ бытіемъ» [4].

Бетховенъ очень любилъ классическую литературу. Иностранныхъ авторовъ онъ читалъ въ переводѣ [5]. «Въ литературѣ первымъ его увлеченіемъ была «Мессіада» Клопштока, потомъ «Фаустъ» и другія произведенія Гете.—«Послѣ поѣздки въ Карлсбадъ— говорилъ Бетховенъ извѣстному музыканту Рохлицу — я ежедневно читаю Гете. Онъ убилъ во мнѣ Клопштока. Долгіе годы я носилъ его съ собою на прогулки. Не стану утверждать, что я всегда понималъ его. Онъ иногда дѣлаетъ неожиданныя отступленія и вообще подходитъ ко всему издалека. Всегда maestoso, всегда въ Des-moll. Впрочемъ, онъ великъ, его стихъ возвышаетъ душу. Когда я не понималъ, то угадывалъ его. Непріятно только, что онъ постоянно ищетъ смерти. Но вѣдь, Боже мой, смерть сама является всегда слишкомъ рано» [6].



Фердинандъ Рисъ (1784—1838).

«Зачитываясь также произведеніями Шиллера, Маттесона, Грильпарцера и другихъ знаменитыхъ современныхъ ему нѣмецкихъ поэтовъ, Бетховенъ, однако, предпочиталъ имъ трехъ геніевъ: Гомера, Плутарха и Шекспира. Спокойное настроеніе и великолѣпіе «Одиссеи» нравились ему болѣе, чѣмъ однообразные эффекты «Иліады»; въ «Біографіи великихъ людей» Плутарха его занимали герои-освободители народа отъ деспотизма тирановъ, т.-е. сторона не эпическая, а соціальная. Полное собраніе сочиненій Шекспира въ переводѣ Эшенбурга было найдено среди немногочисленныхъ книгъ нашего композитора, по смерти его, въ истрепанномъ видѣ и со множествомъ отмѣтокъ» [7]. По мнѣнію Бетховена, «каждый композиторъ обязанъ знать вообще всѣхъ старыхъ и новыхъ поэтовъ; если онъ намѣренъ писать вокальную музыку, то долженъ самостоятельно выбирать самое лучшее и подходящее для своей цѣли» [8].

---

[4] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 83—84.
[5] Тамъ же, стр. 84.
[6] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 84.
[7] Тамъ же, стр. 85.
[8] Тамъ же, стр. 462.

«Музыкальныя симпатіи Бетховена отчасти соотвѣтствовали литературнымъ: изъ богатѣйшей итальянской музыки онъ зналъ, кажется, только нѣсколько произведеній Палестрины, Витторіи [9] и Нанини, изданныхъ въ 1824 г. у Артарія (на средства барона Тухера) и найденныхъ среди нотъ нашего композитора; тамъ же нашлись нѣкоторыя сонаты и отрывокъ изъ «Донъ Жуана» Моцарта, фортепіанныхъ вещей котораго онъ вообще не долюбливалъ. На закатѣ дней онъ получилъ въ подарокъ полное собраніе сочиненій Генделя, величественный стиль котораго приводилъ Бетховена всегда въ восхищеніе. «Гендель — говорилъ Бетховенъ — неподражаемъ; это геній изъ геніевъ. У него слѣдуетъ учиться искусству создавать потрясающіе эффекты самыми скромными средствами» [10]. Изъ произведеній Баха онъ предпочиталъ «Темперированный клавесинъ», да нѣсколько инвенцій и токкату въ d-moll, часто исполнявшіяся у барона Свитена. Изъ современниковъ своихъ онъ ставилъ выше всѣхъ Керубини, моднаго тогда парижскаго композитора, не удостоившаго даже отвѣтомъ письмо Бетховена, полное восторга и благоговѣнія» [11].



Графиня Джульетта Гвичіарди (1784—1856).

Вышеупомянутыя сердечныя муки Бетховена совпали съ физическими страданіями, приведшими его къ глухотѣ [12]. «Уже въ 1796 г. Вегелеръ замѣтилъ страданія композитора, вызвавшія замѣтку въ дневникѣ послѣдняго о немощи тѣлесной и приведшія къ роковой болѣзни: «въ нижней полости живота моего друга крылась причина всѣхъ его болѣзней, его глухоты и потомъ водянки; неправильный образъ жизни усиливалъ болѣзнь». Лѣтомъ 1796 г. Бетховенъ возвратился однажды вечеромъ домой чрезвычайно разгоряченнымъ, отворилъ настежь окна, двери и въ одномъ бѣльѣ сѣлъ на сквознякѣ у окна» [13]. Но едва ли причина болѣзни Бетховена заключалась въ простудѣ. Очень вѣроятно, что глухота явилась слѣдствіемъ застарѣлой болѣзни, трудно, а иногда и вовсе не поддающейся излѣченію... [14].

Болѣзнь развивалась постепенно. Въ 1798 г. она проявлялась въ шумѣ и жужжаніи въ ушахъ. Въ 1805 г. Бетховенъ могъ различать оттѣнки исполненія. Въ 1807, 1809 и 1813 гг. онъ самъ дирижировалъ своими соб-

---

[9] Витторіа родомъ испанецъ, но писалъ въ стилѣ Палестрины. H. Riemanns «Musik-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig 1909. S. 1481—1482.

[10] J. R. von Seyfried, «Ludwig van Beethoven's Studien». Leipzig, Hamburg und New-York. 1853. Anhang. S. 21.

[11] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 85.

[12] Тамъ же, стр. 110.

[13] Тамъ же, стр. 110.

[14] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 229.

ственными произведеніями [15]. 11 апрѣля 1814 г. [16] Бетховенъ въ послѣдній разъ игралъ въ концертѣ [17]. Это былъ «благотворительный концертъ въ залѣ гостиницы «Римскій Императоръ», гдѣ впервые исполнялось излюбленное камерными музыкантами произведеніе, пролежавшее три года въ бумагахъ автора: фортепіанное тріо ор. 97, начатое 3 марта и оконченное 26 марта 1811 г. [18]; авторъ, давно не игравшій предъ публикой, взялся самъ вести партію рояля и, сознавая препятствія, заключающіяся въ глухотѣ и въ недостаткѣ техники, предчувствуя, что это послѣдній выходъ Бетховена-піаниста на эстраду, много волновался, часто повторялъ свою партію, возился надъ отдѣлкой деталей. Увы, все это было напрасно [19]. Шпоръ, присутствовавшій на репетиціи и впервые слышавшій игру Бетховена, разсказываетъ: «Признаюсь, невелико было наслажденіе... Онъ игралъ все время не въ ладъ и, благодаря глухотѣ, нисколько этимъ не смущался. Не было даже слѣда той поразительной виртуозности, которая нѣкогда удивляла и восхищала всѣхъ. При форте онъ такъ колотилъ по клавишамъ, что струны рвались одна за другою, а въ піано онъ такъ легко касался ихъ, что цѣлые пассажи оставались лишь у него въ пальцахъ. Не имѣя возможности слѣдить за партитурой, невозможно уловить связь идей. Мною овладѣло сожалѣніе, и я всею душою скорбѣлъ о несчастномъ. Если глухота ужасна для всякаго, то какова она для музыканта! Дѣйствительно, есть отъ чего придти въ отчаяніе!.. Съ того времени мрачное настроеніе Бетховена представлялось мнѣ вполнѣ естественнымъ» [20]. О томъ же концертѣ Мошелесъ разсказываетъ: «Игра автора, оставивъ въ сторонѣ вдохновеніе генія, меня мало удовлетворила: игра его была нечистая, неопредѣленная. Тѣмъ не менѣе, я замѣтилъ слѣды того высокаго стиля, который давно уже замѣчалъ въ его произведеніяхъ» [21]. Спустя одиннадцать лѣтъ, 6 ноября 1825 г., Линке устроилъ въ залѣ вѣнскаго Музыкальнаго Общества концертъ, въ которомъ исполнены были квартетъ ор. 132 и упомянутое тріо ор. 97 съ участіемъ піаниста Боклета; на репетиціи присутствовалъ авторъ и, прослушавъ первую часть тріо, самъ

---

[15] Grove's «Dictionary of Music and Musicians», London. 1904. Vol. I, p. 228. «Дирижировалъ Бетховенъ довольно скверно; онъ увлекался стремленіемъ придать исполненію возможно болѣе экспрессіи, забывая о необходимости непрерывно регулировать игру всѣхъ музыкантовъ оркестра; поэтому въ движеніи рукъ его было слишкомъ много лишнихъ, порою комичныхъ жестовъ, скорѣе сбивавшихъ исполнителей съ такта, чѣмъ содѣйствовавшихъ складной игрѣ, напримѣръ: въ тѣхъ доляхъ такта, когда необходимо поднимать палочку, Бетховенъ, если хотѣлъ вызвать въ оркестрѣ forte, ударялъ палочкой по пюпитру, вызывая смущеніе и разладъ среди музыкантовъ. Вмѣстѣ съ diminuendo дирижеръ все болѣе сокращался и, дойдя до pianissimo, точно прятался отъ слушателей, когда же въ партитурѣ стояло crescendo и fortissimo, то поднимался все выше, становился на носки и размахивалъ руками надъ собою. Все въ немъ приходило въ движеніе, ни одинъ мускулъ не оставался въ покоѣ, онъ весь походилъ на perpetuum mobile; чѣмъ болѣе усиливалась глухота его, тѣмъ чаще маэстро расходился съ оркестромъ и ловилъ его легко лишь въ негромкихъ мѣстахъ, при сильномъ forte совершенно терялся. Иногда его выручало зрѣніе: онъ слѣдилъ за струнными инструментами, угадывалъ исполняемую фигуру и продолжалъ дирижировать въ ладъ съ оркестромъ» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 233—234. Ср. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 226.

[16] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228; Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 379.

[17] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.

[18] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 379.

[19] Тамъ же, стр. 379.

[20] Тамъ же, стр. 379.

[21] Тамъ же, стр. 379.

сѣлъ къ роялю и повторилъ ее, говорятъ, съ такимъ совершенствомъ, котораго впослѣдствіи достигъ лишь Фр. Листъ, геніально передававшій третью, наиболѣе трудную часть этого тріо [22].

Съ 1816 по 1818 г. Бетховенъ пользовался слуховою трубою [23]. Въ 1822 г. Бетховенъ дирижировалъ публично, но весьма неудачно, хотя и замѣтилъ исполненіе не въ тактъ партіи сопрано [24]. Появленіе Бетховена въ качествѣ дирижера въ 1822 г. произошло по слѣдующему случаю. «Карлъ-Фридрихъ Хенслеръ, авторъ многихъ пьесъ для народа и антрепренеръ театровъ въ Баденѣ и Пресбургѣ, получилъ осенью 1822 г. антрепризу театра въ Вѣнѣ, въ Іозефштадтѣ, и обратился къ Бетховену съ просьбой нѣсколько переработать «Развалины Аѳинъ» съ цѣлью постановки этого произведенія въ день открытія обновленнаго театра; авторъ охотно принялъ предложеніе и скоро написалъ новый финалъ, балетъ и увертюру (ор. 124), извѣстную подъ названіемъ «Къ освященію зданія» или «Къ освященію храма» (искусства)» [25]. «Подъ личнымъ управленіемъ автора предстояло исполнить въ тотъ же день открытія театра увертюру къ «Королю Стефану» и «Развалины Аѳинъ» къ тексту Коцебу, въ передѣлкѣ Мейзеля. При исключительномъ рвеніи, которое приложилъ композиторъ, уединившись 1 сентября въ Баденѣ, къ исполненію предложенія Хенслера, всѣ передѣлки, вмѣстѣ съ новымъ твореніемъ, были вскорѣ окончены, и антрепренеръ возвѣстилъ объ открытіи театра 3 октября. На генеральной репетиціи композиторъ былъ нѣсколько озабоченъ, онъ повернулся лѣвымъ здоровымъ ухомъ къ сценѣ, чтобы лучше слышать пѣвцовъ, и внимательно слѣдилъ за солистами. Артисткѣ Гекерманъ, пѣвшей дуэтъ съ теноромъ Грейнеромъ, онъ сдѣлалъ нѣсколько указаній, одобривъ въ общемъ исполненіе ея; когда же вступили хоры, то дирижеръ, едва разбирая голоса ихъ, сталъ волноваться



І.-Б. Риттеръ фонъ-Лампи (1806).—Портретъ графини Терезы Брунсвикъ.

[22] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 379.
[23] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.
[24] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.
[25] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 617.

и съ трудомъ довелъ репетицію до конца. Его безпокоила также новая увертюра, только-что оконченная и сданная неопытнымъ переписчикамъ. Лишь предъ самымъ спектаклемъ, уже въ присутствіи многихъ нетерпѣливыхъ зрителей, была она срепетована и сейчасъ же повторена при переполненномъ залѣ; прошла она плохо, нескладно; музыканты не разъ расходились и сами ловили товарищей, потому что глухой дирижеръ не слышалъ разлада и не могъ помочь имъ. Тѣмъ не менѣе, его встрѣтили аплодисментами и потомъ много разъ вызывали»[26].



Амалія Зебальдъ. По рисунку Кольба.

9 ноября 1822 г. шелъ «Фиделіо» въ Кернтнерторъ-театрѣ[27]. «Антрепренеръ предложилъ автору лично руководить репетиціями и даже мечталъ видѣть его за дирижерскимъ пультомъ въ день представленія, на что Бетховенъ согласился охотно, пренебрегая своей глухотою; вмѣстѣ съ тѣмъ, дирижеру Умлауфу предстояло находиться за спиною композитора и незамѣтно помогать ему въ управленіи оркестромъ и пѣвцами. На первую репетицію композиторъ явился въ сопровожденіи друга своего Шиндлера. Начало было удачно, увертюра прошла гладко; но лишь только приступили къ дуэту Жакино и Марселины, какъ все пошло въ разбродъ; дирижеръ не слышалъ пѣвцовъ и потому не могъ указывать вступленій; всѣ остановились и, выслушавъ Умлауфа, вновь начали дуэтъ, но опять безуспѣшно. Что дѣлать? Объяснить дирижеру, что онъ не на своемъ мѣстѣ, что Бетховенъ долженъ уступить Умлауфу или кому-либо другому? Никто не рѣшался высказать этого, всѣ молчали и безучастно встрѣчали недоумѣвающіе взгляды композитора, озиравшагося во всѣ стороны и искавшаго вокругъ себя причину недоразумѣнія. Томительное ожиданіе развязки продолжалось недолго: Бетховенъ подозвалъ къ себѣ Шиндлера, далъ ему свою памятную книжку и потребовалъ объясненія.— «Умоляю васъ прекратить, — вписалъ Шиндлеръ; — дома я объясню все». Въ то же мгновеніе композиторъ вскочилъ со стула, перелѣзъ въ партеръ и, крикнувъ Шиндлеру: «Уйдемъ скорѣе!», быстрыми шагами направился къ себѣ въ улицу Pfargasse, что въ предмѣстьѣ Лаймгрубе. Здѣсь онъ упалъ почти безъ чувствъ на диванъ, закрылъ руками лицо и въ такомъ состояніи просидѣлъ до обѣда. За столомъ Шиндлеръ также не рѣшился

[26] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 618.

[27] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 619—621.

сѣлъ къ роялю и повторилъ ее, говорятъ, съ такимъ совершенствомъ, котораго впослѣдствіи достигъ лишь Фр. Листъ, геніально передававшій третью, наиболѣе трудную часть этого тріо [22].

Съ 1816 по 1818 г. Бетховенъ пользовался слуховою трубою [23]. Въ 1822 г. Бетховенъ дирижировалъ публично, но весьма неудачно, хотя и замѣтилъ исполненіе не въ тактъ партіи сопрано [24]. Появленіе Бетховена въ качествѣ дирижера въ 1822 г. произошло по слѣдующему случаю. «Карлъ-Фридрихъ Хенслеръ, авторъ многихъ пьесъ для народа и антрепренеръ театровъ въ Баденѣ и Пресбургѣ, получилъ осенью 1822 г. антрепризу театра въ Вѣнѣ, въ Іозефштадтѣ, и обратился къ Бетховену съ просьбой нѣсколько переработать «Развалины Аѳинъ» съ цѣлью постановки этого произведенія въ день открытія обновленнаго театра; авторъ охотно принялъ предложеніе и скоро написалъ новый финалъ, балетъ и увертюру (ор. 124), извѣстную подъ названіемъ «Къ освященію зданія» или «Къ освященію храма» (искусства)» [25]. «Подъ личнымъ управленіемъ автора предстояло исполнить въ тотъ же день открытія театра увертюру къ «Королю Стефану» и «Развалины Аѳинъ» къ тексту Коцебу, въ передѣлкѣ Мейзеля. При исключительномъ рвеніи, которое приложилъ композиторъ, уединившись 1 сентября въ Баденѣ, къ исполненію предложенія Хенслера, всѣ передѣлки, вмѣстѣ съ новымъ твореніемъ, были вскорѣ окончены, и антрепренеръ возвѣстилъ объ открытіи театра 3 октября. На генеральной репетиціи композиторъ былъ нѣсколько озабоченъ, онъ повернулся лѣвымъ здоровымъ ухомъ къ сценѣ, чтобы лучше слышать пѣвцовъ, и внимательно слѣдилъ за солистами. Артисткѣ Гекерманъ, пѣвшей дуэтъ съ теноромъ Грейнеромъ, онъ сдѣлалъ нѣсколько указаній, одобривъ въ общемъ исполненіе ея; когда же вступили хоры, то дирижеръ, едва разбирая голоса ихъ, сталъ волноваться



І.-Б. Риттеръ фонъ-Лампи (1806).—Портретъ графини Терезы Брунсвикъ.

[22] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 379.
[23] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.
[24] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.
[25] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 617.

и съ трудомъ довелъ репетицію до конца. Его безпокоила также новая увертюра, только-что оконченная и сданная неопытнымъ переписчикамъ. Лишь предъ самымъ спектаклемъ, уже въ присутствіи многихъ нетерпѣливыхъ зрителей, была она срепетована и сейчасъ же повторена при переполненномъ залѣ; прошла она плохо, нескладно; музыканты не разъ расходились и сами ловили товарищей, потому что глухой дирижеръ не слышалъ разлада и не могъ помочь имъ. Тѣмъ не менѣе, его встрѣтили аплодисментами и потомъ много разъ вызывали» [26].



Амалія Зебальдъ. По рисунку Кольба.

9 ноября 1822 г. шелъ «Фиделіо» въ Кернтнерторъ-театрѣ [27]. «Антрепренеръ предложилъ автору лично руководить репетиціями и даже мечталъ видѣть его за дирижерскимъ пультомъ въ день представленія, на что Бетховенъ согласился охотно, пренебрегая своей глухотою; вмѣстѣ съ тѣмъ, дирижеру Умлауфу предстояло находиться за спиною композитора и незамѣтно помогать ему въ управленіи оркестромъ и пѣвцами. На первую репетицію композиторъ явился въ сопровожденіи друга своего Шиндлера. Начало было удачно, увертюра прошла гладко; но лишь только приступили къ дуэту Жакино и Марселины, какъ все пошло въ разбродъ; дирижеръ не слышалъ пѣвцовъ и потому не могъ указывать вступленій; всѣ остановились и, выслушавъ Умлауфа, вновь начали дуэтъ, но опять безуспѣшно. Что дѣлать? Объяснить дирижеру, что онъ не на своемъ мѣстѣ, что Бетховенъ долженъ уступить Умлауфу или кому-либо другому? Никто не рѣшался высказать этого, всѣ молчали и безучастно встрѣчали недоумѣвающіе взгляды композитора, озиравшагося во всѣ стороны и искавшаго вокругъ себя причину недоразумѣнія. Томительное ожиданіе развязки продолжалось недолго: Бетховенъ подозвалъ къ себѣ Шиндлера, далъ ему свою памятную книжку и потребовалъ объясненія.— «Умоляю васъ прекратить, — вписалъ Шиндлеръ; — дома я объясню все». Въ то же мгновеніе композиторъ вскочилъ со стула, перелѣзъ въ партеръ и, крикнувъ Шиндлеру: «Уйдемъ скорѣе!», быстрыми шагами направился къ себѣ въ улицу Pfargasse, что въ предмѣстьѣ Лаймгрубе. Здѣсь онъ упалъ почти безъ чувствъ на диванъ, закрылъ руками лицо и въ такомъ состояніи просидѣлъ до обѣда. За столомъ Шиндлеръ также не рѣшился

[26] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 618.

[27] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 619—621.

нарушить молчанія. Ударъ былъ слишкомъ жестокъ даже для многострадальнаго музыканта. Бывало, неудачи жизни не разъ постигали его, не разъ онъ приходилъ въ отчаяніе, не разъ можно было видѣть его удрученнымъ, убитымъ, растеряннымъ, но подобное состояніе продолжалось лишь нѣсколько минутъ или часовъ, послѣ чего въ глазахъ вновь загоралось пламя всепокоряющаго генія, вновь гордо поднималось чело его, обрамленное львиной гривой. Не то было теперь. Судьба нанесла слишкомъ глубокую рану, и съ того рокового ноябрьскаго дня до самой смерти своей Бетховенъ, уже совершенно оглохшій на правое ухо, не въ силахъ былъ оправиться, не могъ залѣчить, не могъ даже скрыть ее»[28].

Бетховенъ пробовалъ лѣчиться отъ глухоты у докторовъ[29], но, наконецъ, ему это надоѣло, такъ какъ отрывало отъ работы и вызывало хожденіе по улицамъ въ дни, когда онъ совершенно не былъ расположенъ выходить изъ дому. Такъ окончилась попытка композитора возстановить свой слухъ; послѣ этого онъ уже не жаловался на глухоту и смиренно несъ крестъ свой. Въ разговорной тетради за 1823 г. вписано: «Тяжелый недугъ... Доктора не понимаютъ, да и лѣченіе утомляетъ, особенно если очень занятъ работой»[30].

Всего труднѣе было Бетховену, когда онъ сталъ замѣчать первыя проявленія своей болѣзни. Выше (см. стр. 36) было упомянуто, что глухоту замѣтилъ у Бетховена Вегелеръ еще въ 1796 г.[31]. Брейнингъ писалъ своему зятю Вегелеру: «Вы не можете себѣ представить, какое невообразимое, почти страшное вліяніе произвела на Бетховена потеря слуха. Подумайте, каково человѣку съ такимъ пылкимъ нравомъ чувствовать себя несчастнымъ, притомъ имѣйте въ виду его скрытность, недовѣрчивость часто къ наилучшимъ друзьямъ, нерѣшительность во многихъ случаяхъ»[32]. Бетховенъ писалъ Амендѣ: «Какъ часто желалъ бы быть близъ тебя, ибо Бетховенъ твой теперь несчастливъ, въ разладѣ съ природой и Творцомъ: уже много разъ роптал я на него за то, что онъ подвергаетъ случайностямъ свои творенія, отчего нерѣдко гибнутъ и разрушаются лучшія намѣренія; знай, благороднѣйшее изъ моихъ чувствъ — слухъ сильно у меня ослабѣлъ. Уже тогда, когда ты былъ со мною, чувствовалъ я это, но умалчивалъ; теперь же становится все хуже; возможно ли будетъ излѣчиться, покажетъ время. Болѣзнь эта явилась слѣдствіемъ желудочныхъ страданій, отъ которыхъ я теперь почти совсѣмъ освободился, но улучшится ли также слухъ? Хотя я надѣюсь, но едва ли, ибо подобныя болѣзни почти не поддаются лѣченію»[33]. Францу Вегелеру (отъ 29 іюня 1800 г. изъ Вѣны) Бетховенъ писалъ: «Ты хочешь знать о моемъ положеніи. Ну, оно не очень скверно; начиная съ прошлаго года, Лихновскій, который, какъ бы тебѣ не показалось это невѣроятнымъ,

[28] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 620—621.
[29] Тамъ же, стр. 624.
[30] Тамъ же, стр. 624—625.
[31] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110.
[32] Тамъ же, стр. 111.
[33] Тамъ же, стр. 101.

всегда былъ и остается моимъ искреннимъ другомъ (небольшія столкновенія, бывшія между нами, пожалуй, еще болѣе скрѣпили нашу дружбу), назначилъ мнѣ опредѣленную сумму въ 600 гульденовъ, которую я могу получать до тѣхъ поръ, пока не найду подходящаго для себя мѣста. Композиціи мои приносятъ мнѣ много, и могу сказать, что получаю столько заказовъ, что не

|| Ich bin, was da ist ||

|| Ich bin alles, was ist, was
war, und was sein wird,
kein sterblicher Mensch
hat meinen Schleier
aufgehoben ||

|| Er ist einzig von ihm selbst,
u. diesem Einzigen sind
alle Dinge ihr Daseyn schuldig ||

Древне-египетскія изреченія, переписанныя Бетховеномъ изъ книги Шампольона.

въ состояніи ихъ удовлетворять. На всякую пьесу имѣю я 6—7 издателей; а если пожелаю, то еще больше. Со мною теперь уже не торгуются: платятъ то, что требую. Ты понимаешь, какъ это хорошо. Если я, напримѣръ, вижу своего друга въ нуждѣ, и кошелекъ мой не можетъ оказать ему немедленной помощи, то мнѣ стоитъ только присѣсть,—и вскорѣ помощь оказана. Кромѣ того, я сталъ экономнѣе прежняго. Если останусь здѣсь навсегда, то до-



веду дѣла свои до того, что ежегодно буду устраивать по одному собственному концерту; я уже давалъ ихъ нѣсколько разъ. Только разстроенное здоровье мое сыграло со мною чертовскую шутку: въ продолженіе послѣднихъ трехъ лѣтъ я сталъ слышать все хуже... Теперь могу сказать, что чувствую себя здоровѣе и лучше; только въ ушахъ гулъ и ревъ продолжаются день и ночь. Признаюсь, жизнь моя жалка: почти два года избѣгаю всякаго общества, такъ какъ не могу открыться въ томъ, что я глухъ. Если бы у меня было другое занятіе, то бѣда была бы не велика, но при моей спеціальности—это ужасно. Къ тому же еще враги мои, число которыхъ довольно значительно... что они скажутъ? Чтобы дать понятіе тебѣ объ этой удивительной глухотѣ, скажу, что въ театрѣ, чтобы понять исполненіе артистовъ, я вынужденъ садиться какъ можно ближе къ оркестру. Нѣсколько удалившись, я уже не слышу высокихъ тоновъ инструментовъ и пѣнія. Удивительно, что находятся такіе, которые въ разговорѣ со мною этого не замѣчаютъ, приписывая все моей постоянной разсѣянности. Иногда я слышу даже тихій разговоръ, но одни лишь звуки, не понимая словъ; если же начинаютъ кричать, то это становится для меня невыносимымъ. Что будетъ дальше—одному небу извѣстно. Верингъ говоритъ, что навѣрное станетъ лучше, хотя не совсѣмъ. Я уже не разъ проклиналъ свое существованіе; но, благодаря чтенію Плутарха, покоряюсь Провидѣнію. Удастся ли, не знаю, но хочу бороться съ судьбой, хотя, конечно, будутъ минуты, когда я буду чувствовать себя несчастнѣйшимъ существомъ въ мірѣ» [34].



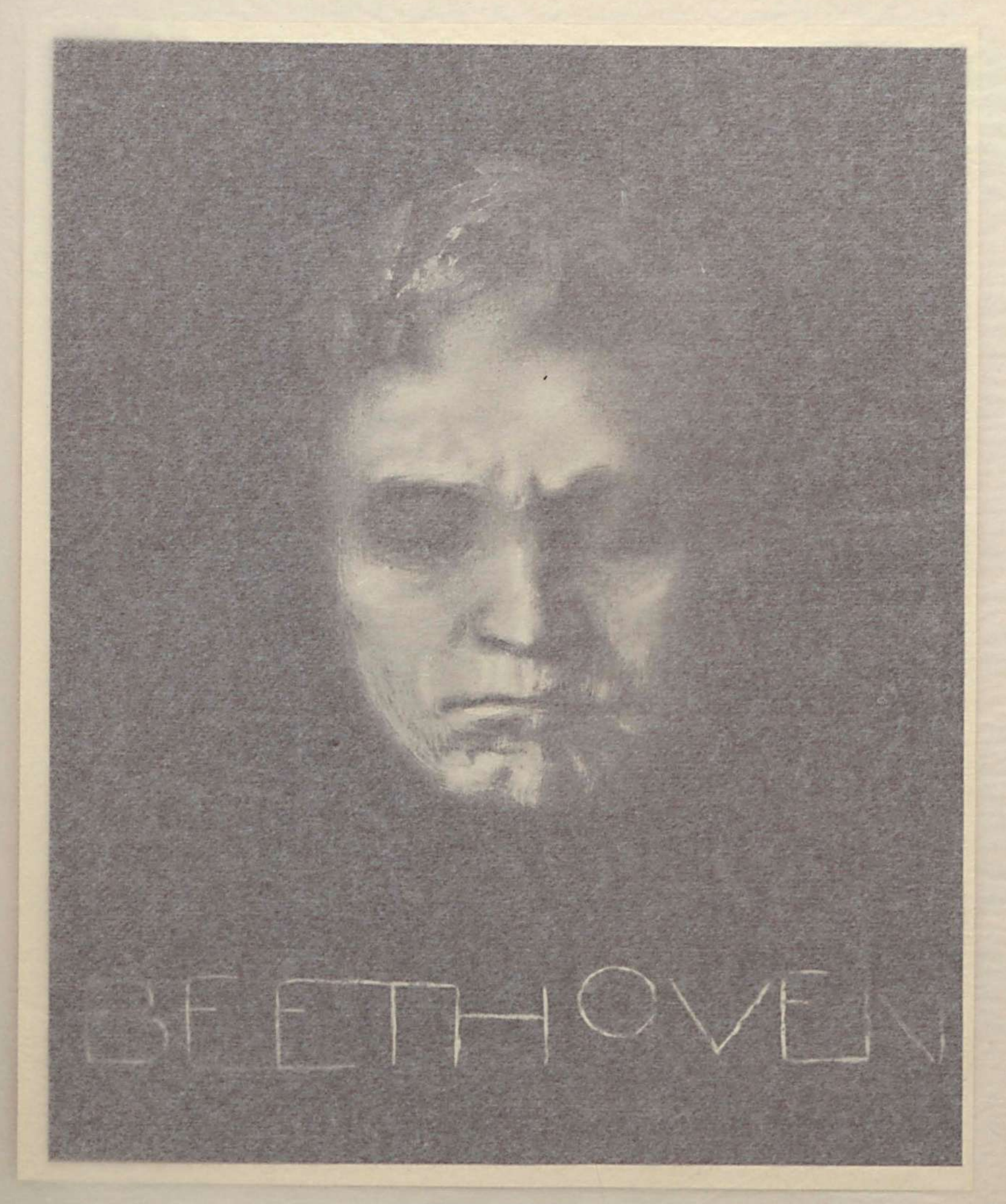
Бетховенъ по миніатюрѣ К. Хорнеманна (1802).

Но глухота не мѣшала Бетховену заниматься композиціей. Въ томъ же письмѣ онъ пишетъ: «Я живу только среди своихъ нотъ, и едва кончаю съ однѣми, какъ уже приступаю къ другимъ; пишу иногда три, четыре пьесы одновременно» [35].

16 ноября 1800 г. изъ Вѣны Бетховенъ писалъ Вегелеру: «Теперь я чаще бываю въ обществѣ, и потому жизнь моя стала нѣсколько веселѣе. Ты не можешь себѣ представить, какъ одиноко и печально провелъ я послѣдніе два года. Глухота, точно призракъ какой-то, преслѣдовала меня повсюду; я избѣгалъ людей, прикидывался мизантропомъ, которымъ никогда не былъ.—Эту перемѣну произвела во мнѣ милая, очаровательная дѣвушка, которая любитъ меня и которую я люблю. Послѣ двухъ послѣднихъ лѣтъ печальнаго существованія я испыталъ нѣсколько свѣтлыхъ минутъ и чувствую впервые, что, женившись, могу быть счастливымъ. Къ сожалѣнію, она не моего званія—и теперь я, конечно, не могъ бы

[34] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 112—113.

[35] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 114.



Фр. Штукъ.—Бетховенъ.

веду дѣла свои до того, что ежегодно буду устраивать по одному собственному концерту; я уже давалъ ихъ нѣсколько разъ. Только разстроенное здоровье мое сыграло со мною чертовскую шутку: въ продолженіе послѣднихъ трехъ лѣтъ я сталъ слышать все хуже... Теперь могу сказать, что чувствую себя здоровѣе и лучше; только въ ушахъ гулъ и ревъ продолжаются день и ночь. Признаюсь, жизнь моя жалка: почти два года избѣгаю всякаго общества, такъ какъ не могу открыться въ томъ, что я глухъ. Если бы у меня было другое занятіе, то бѣда была бы не велика, но при моей спеціальности—это ужасно. Къ тому же еще враги мои, число которыхъ довольно значительно... что они скажутъ? Чтобы дать понятіе тебѣ объ этой удивительной глухотѣ, скажу, что въ театрѣ, чтобы понять исполненіе артистовъ, я вынужденъ садиться какъ можно ближе къ оркестру. Нѣсколько удалившись, я уже не слышу высокихъ тоновъ инструментовъ и пѣнія. Удивительно, что находятся такіе, которые въ разговорѣ со мною этого не замѣчаютъ, приписывая все моей постоянной разсѣянности. Иногда я слышу даже тихій разговоръ, но одни лишь звуки, не понимая словъ; если же начинаютъ кричать, то это становится для меня невыносимымъ. Что будетъ дальше—одному небу извѣстно. Верингъ говоритъ, что навѣрное станетъ лучше, хотя не совсѣмъ. Я уже не разъ проклиналъ свое существованіе; но, благодаря чтенію Плутарха, покоряюсь Провидѣнію. Удастся ли, не знаю, но хочу бороться съ судьбой, хотя, конечно, будутъ минуты, когда я буду чувствовать себя несчастнѣйшимъ существомъ въ мірѣ» [34].



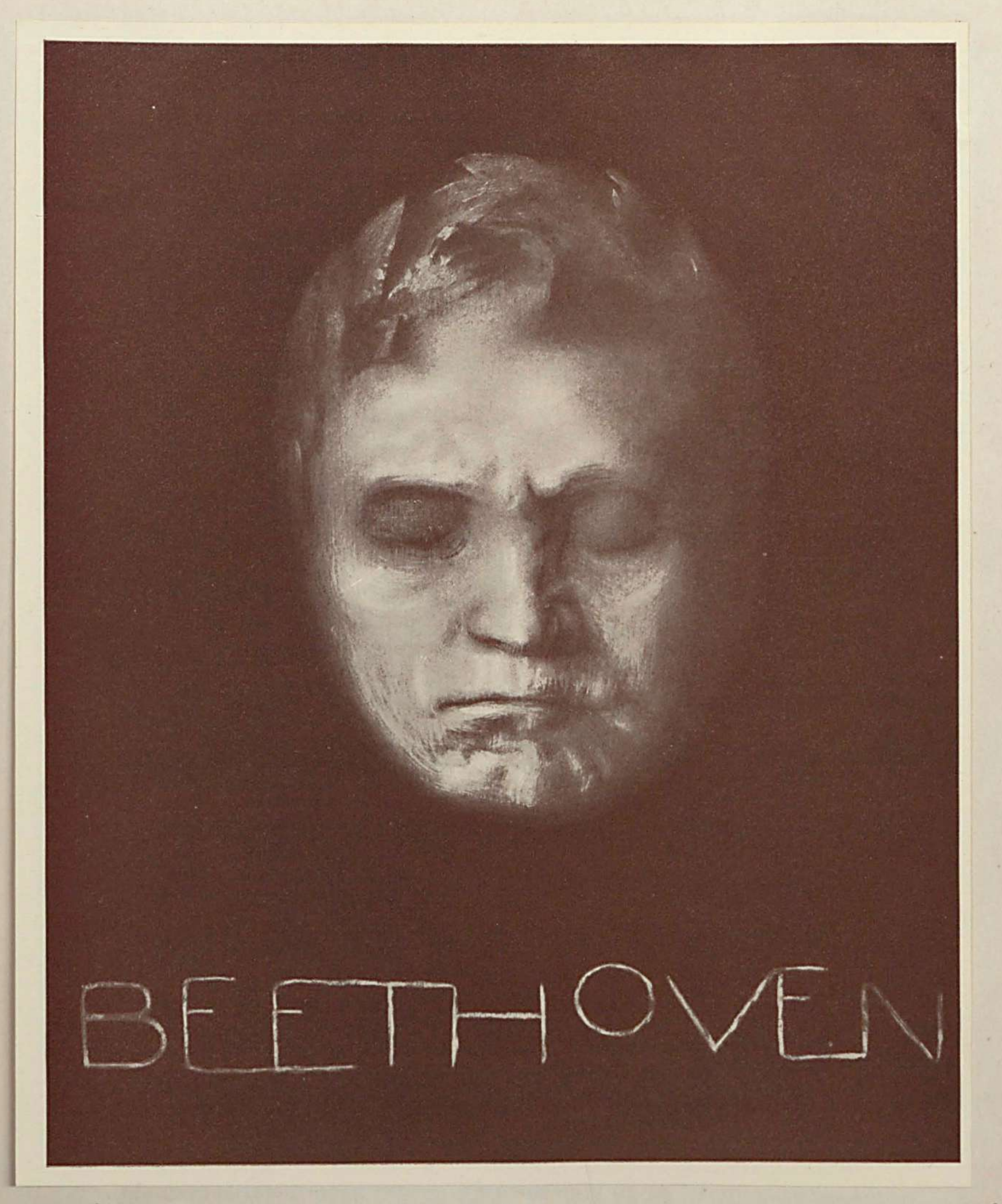
Бетховенъ по миніатюрѣ К. Хорнеманна (1802).

Но глухота не мѣшала Бетховену заниматься композиціей. Въ томъ же письмѣ онъ пишетъ: «Я живу только среди своихъ нотъ, и едва кончаю съ однѣми, какъ уже приступаю къ другимъ; пишу иногда три, четыре пьесы одновременно» [35].

16 ноября 1800 г. изъ Вѣны Бетховенъ писалъ Вегелеру: «Теперь я чаще бываю въ обществѣ, и потому жизнь моя стала нѣсколько веселѣе. Ты не можешь себѣ представить, какъ одиноко и печально провелъ я послѣдніе два года. Глухота, точно призракъ какой-то, преслѣдовала меня повсюду; я избѣгалъ людей, прикидывался мизантропомъ, которымъ никогда не былъ.—Эту перемѣну произвела во мнѣ милая, очаровательная дѣвушка, которая любитъ меня и которую я люблю. Послѣ двухъ послѣднихъ лѣтъ печальнаго существованія я испыталъ нѣсколько свѣтлыхъ минутъ и чувствую впервые, что, женившись, могу быть счастливымъ. Къ сожалѣнію, она не моего званія—и теперь я, конечно, не могъ бы

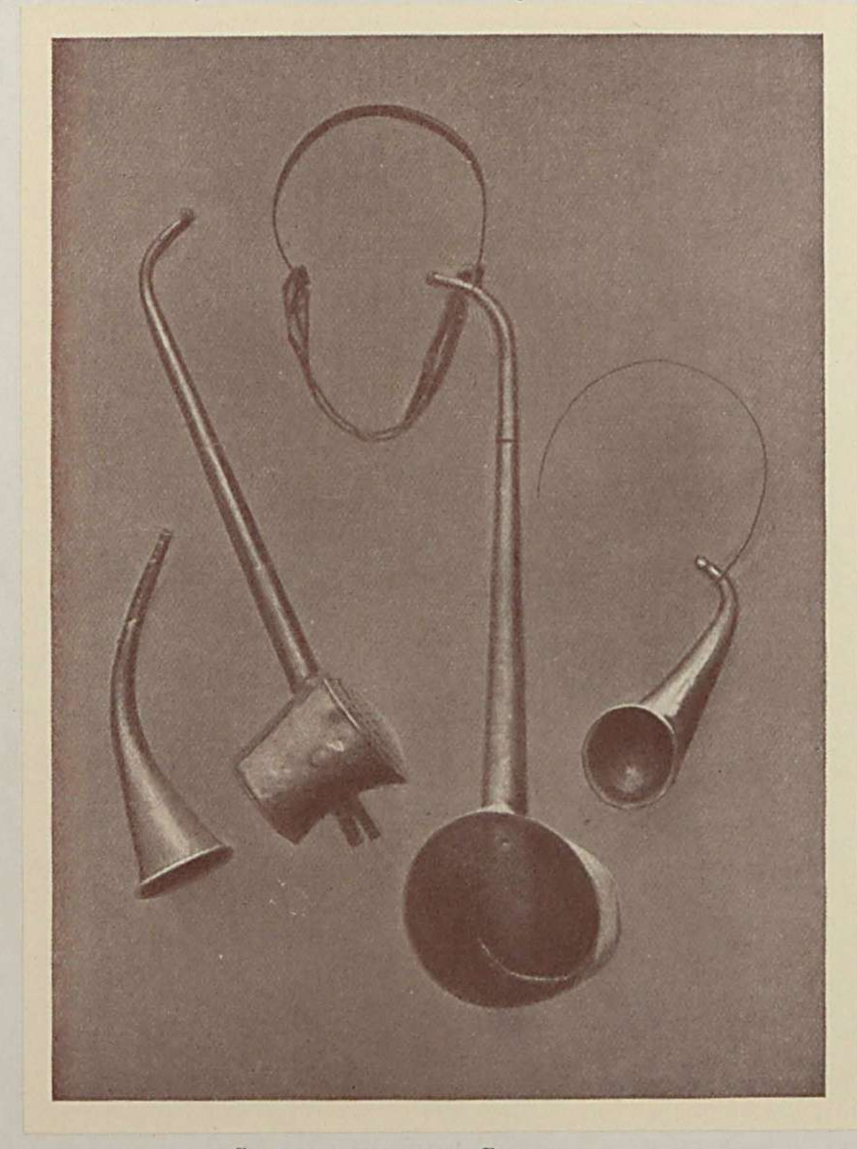
[34] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 112—113.

[35] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 114.



Фр. Штукъ.—Бетховенъ.

жениться;—мнѣ предстоитъ еще много борьбы и хлопотъ. Если бы я не страдалъ глухотой, то ужъ давно объѣхалъ бы полъ-свѣта; это мнѣ необходимо.—Для меня нѣтъ высшаго удовольствія, какъ заниматься моимъ искусствомъ и проявлять его. Не думаю, что у васъ мнѣ было бы лучше. Да и что можетъ сдѣлать



Слуховые инструменты Бетховена.

меня счастливѣе? Даже заботливость ваша только стѣсняла бы меня. Ежеминутно видѣлъ бы я на вашихъ лицахъ состраданіе и считалъ бы себя еще болѣе несчастнымъ.—Что можетъ мнѣ дать прекрасная моя отчизна? Ничего, кромѣ надежды на лучшее въ будущемъ. Оно осуществилось бы,—если бы не эта болѣзнь! О, спасите меня отъ нея, и я заключу весь міръ въ свои объятія! Моя молодость—да, я это чувствую, — только теперь начинается. Вѣдь

прежде я постоянно хворалъ; теперь же, съ нѣкотораго времени, мои физическія силы, а вмѣстѣ съ ними и силы духовныя, болѣе чѣмъ когда-либо, стали крѣпнуть. Съ каждымъ днемъ приближаюсь я все больше къ цѣли, которую чувствую, но не въ состояніи опредѣлить. Только такимъ образомъ быть можетъ твой Бетховенъ. Прочь спокойствіе!—Кромѣ сна, я не признаю никакого отдыха, и мнѣ весьма больно, что я долженъ теперь посвящать ему больше времени, чѣмъ прежде. Хотя бы на половину только освободиться



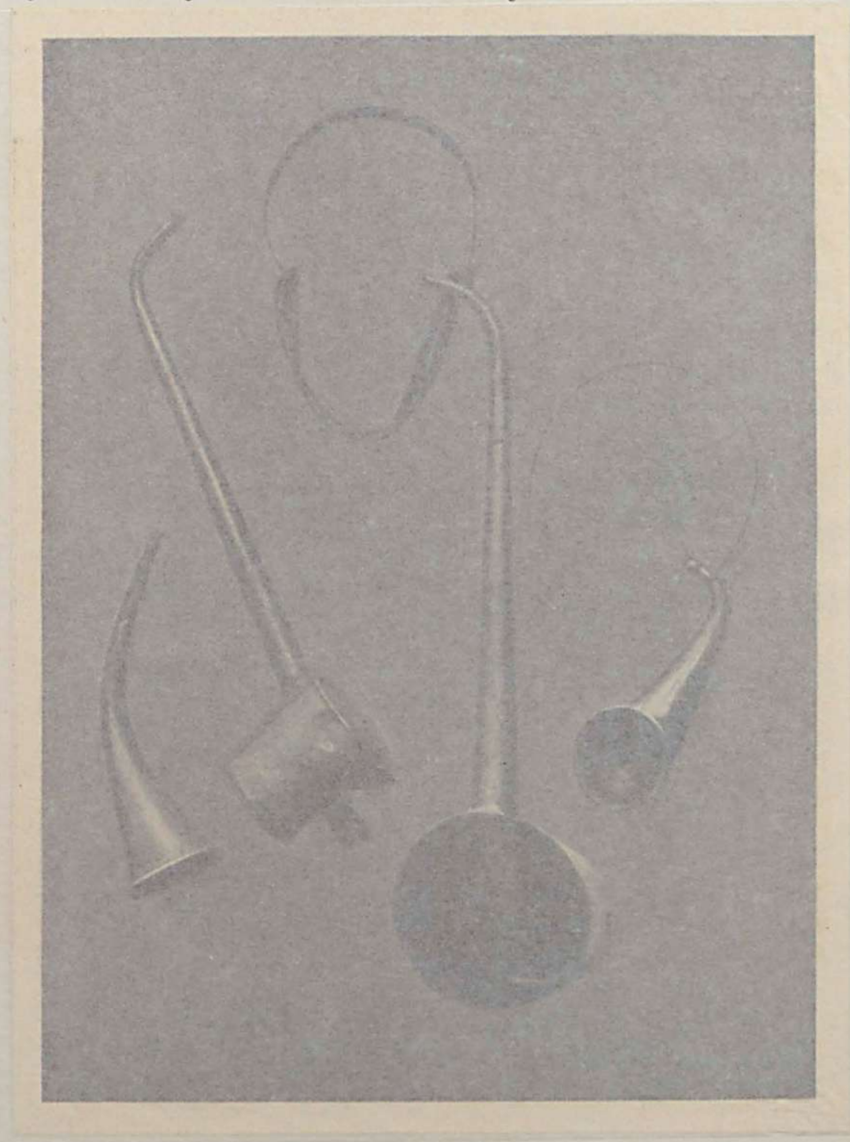
Бетховенъ по рисункамъ І. Д. Бёма.

[illegible] чтобы отправиться къ вамъ, чтобы предстать предъ вами въ полномъ расцвѣтѣ силъ и возобновить прежнія дружескія отношенія. Вы должны видѣть меня счастливымъ, насколько это мнѣ суждено въ земной жизни, но никакъ не несчастнымъ; нѣтъ, этого я не могъ бы перенести. Я схвачу судьбу за горло и не допущу, чтобы она сокрушила меня.—О, какъ прекрасно тысячи разъ переживать волнующія насъ чувства! Для жизни безмятежной,—да, я это чувствую—я болѣе не годенъ» [36].

О глухотѣ Бетховена пишетъ Рисъ: «Въ Вѣнѣ за мной присылалъ Бетховенъ, бывало, въ 5 часовъ утра; на дачу къ нему въ Деблингѣ я

[36] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 115.

жениться;—мнѣ предстоитъ еще много борьбы и хлопотъ. Если бы я не страдалъ глухотой, то ужъ давно объѣхалъ бы полъ-свѣта; это мнѣ необходимо.—Для меня нѣтъ высшаго удовольствія, какъ заниматься моимъ искусствомъ и проявлять его. Не думаю, что у васъ мнѣ было бы лучше. Да и что можетъ сдѣлать



Слуховые инструменты Бетховена.

меня счастливѣе? Даже заботливость ваша только стѣсняла бы меня. Ежеминутно видѣлъ бы я на вашихъ лицахъ состраданіе и считалъ бы себя еще болѣе несчастнымъ.—Что можетъ мнѣ дать прекрасная моя отчизна? Ничего, кромѣ надежды на лучшее въ будущемъ. Оно осуществилось бы,—если бы не эта болѣзнь! О, спасите меня отъ нея, и я заключу весь міръ въ свои объятія! Моя молодость—да, я это чувствую, — только теперь начинается. Вѣдь

прежде я постоянно хворалъ; теперь же, съ нѣкотораго времени, мои физическія силы, а вмѣстѣ съ ними и силы духовныя, болѣе чѣмъ когда-либо, стали крѣпнуть. Съ каждымъ днемъ приближаюсь я все больше къ цѣли, которую чувствую, но не въ состояніи опредѣлить. Только такимъ образомъ жить можетъ твой Бетховенъ. Прочь спокойствіе!—Кромѣ сна, я не признаю никакого отдыха, и мнѣ весьма больно, что я долженъ теперь посвящать ему больше времени, чѣмъ прежде. Хотя бы на половину только освободиться




Бетховенъ по рисункамъ I. Д. Бёма.

отъ недуга, чтобы отправиться къ вамъ, чтобы предстать предъ вами въ полномъ расцвѣтѣ силъ и возобновить прежнія дружескія отношенія. Вы должны видѣть меня счастливымъ, насколько это мнѣ суждено въ земной жизни, но никакъ не несчастнымъ; нѣтъ, этого я не могъ бы перенести. Я схвачу судьбу за горло и не допущу, чтобы она сокрушила меня.—О, какъ прекрасно тысячи разъ переживать волнующія насъ чувства! Для жизни безмятежной,—да, я это чувствую—я болѣе не годенъ» [36].

О глухотѣ Бетховена пишетъ Рисъ: «Въ Вѣнѣ за мной присылалъ Бетховенъ, бывало, въ 5 часовъ утра; на дачу къ нему въ Деблингѣ я

[36] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 115.

приходилъ къ 8 часамъ утра, и, выпивъ кофе, мы предварительно отправлялись гулять и возвращались обыкновенно въ 3—4 часа, закусивъ гдѣ-нибудь по дорогѣ въ деревнѣ. На одной изъ такихъ прогулокъ я впервые былъ пораженъ глухотой Бетховена, о которой мнѣ раньше говорилъ Стефанъ фонъ Брейнингъ. Я обратилъ его вниманіе на пастуха, который игралъ очень мило на свирѣли. Бетховенъ въ теченіе получаса не могъ ея разслышать и сталъ чрезвычайно мраченъ и молчаливъ, хотя я началъ увѣрять его нарочно, будто тоже пересталъ слышать» [37].

Страница изъ тетради, которой пользовался глухой Бехтовенъ для разговора.

Всего трогательнѣе Бетховенъ говоритъ о глухотѣ въ своемъ завѣщаніи братьямъ: Карлу и Іоганну, написанномъ въ Гейлигенштадтѣ въ 1802 г. Вслѣдствіе ссоры съ Іоганномъ имя его пропущено, и всѣ обращенія гласятъ: «моимъ братьямъ Карлу и... [38].

«О, вы, считающіе меня и называющіе злымъ, упрямымъ или мизантропомъ! Какъ вы обижаете меня! Вамъ вовсе неизвѣстна тайная причина того, что вы видите. Умъ мой и сердце съ самаго дѣтства исполнены были нѣжнаго чувства доброжелательства. Я былъ способенъ даже на великія дѣла. Но подумайте только: уже шесть лѣтъ нахожусь я въ неизлѣчимомъ состояніи, ухудшенномъ негодными врачами; изъ года въ годъ обманываю я себя надеждой на улучшеніе и, наконецъ, принужденъ сознаться въ томъ, что улучшенія не видно (излѣченіе, быть-можетъ, продлится много лѣтъ или совсѣмъ не удастся). По природѣ своей пылкаго, живого темперамента, склонный къ развлеченіямъ въ обществѣ, я рано вынужденъ былъ уединиться, проводить жизнь въ одиночествѣ. Иногда приходило мнѣ на мысль прене-

[37] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 119.

[38] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 121.

беречь всѣмъ этимъ; но какъ сурово тогда отталкивало меня вдвойнѣ ужасное сознаніе поврежденнаго слуха; а, между тѣмъ, я не могъ обращаться къ людямъ съ требованіемъ: «Говорите громче, кричите, потому что я глухъ». Да и возможно ли было указывать на слабость чувства, которое у меня должно было быть развито болѣе, чѣмъ у другихъ,—чувства, которымъ я владѣлъ въ высшей степени, въ такомъ совершенствѣ, какъ немногіе изъ музыкантовъ владѣютъ или когда-либо владѣли! — О, это свыше силъ моихъ! Поэтому не вините меня, если я удалюсь оттуда, гдѣ охотно хотѣлъ бы пробыть съ вами. Несчастіе мое, если только я признаюсь въ немъ, причиняетъ мнѣ двойную боль. Не для меня отдыхъ въ обществѣ, въ задушевныхъ разговорахъ, во взаимныхъ сердечныхъ изліяніяхъ. Очень рѣдко и только по крайней необходимости могу я входить въ сношенія съ обществомъ. Я долженъ жить подобно изгнаннику. Какъ только приближаюсь къ людямъ, мною овладѣваетъ боязнь обнаружить свое состояніе. Такъ это было въ продолженіе послѣдняго полугодія, проведеннаго мною въ деревнѣ. По совѣту моего толковаго врача—какъ можно болѣе беречь слухъ свой, что вполнѣ соотвѣтствовало моему положенію,—я, несмотря на появлявшуюся часто потребность въ обществѣ, избѣгалъ его. Какое униженіе приходилось мнѣ испытывать, когда стоявшіе близъ меня слышали издали флейту, а я не слышалъ ничего, или когда кто-нибудь слышалъ пѣніе пастуха, я же опять ничего не слышалъ! Подобные случаи доводили меня почти до отчаянія; еще немного,—и я покончилъ бы съ жизнью. Только одно оно, искусство, удерживало меня! Ахъ! мнѣ казалось невозможнымъ покинуть свѣтъ раньше, чѣмъ исполню то, къ чему чувствовалъ себя способнымъ. И такъ влачилъ я это печальное существованіе, настолько печальное, что всякая неожиданность могла обратить во мнѣ лучшее настроеніе въ худшее. Терпѣніе—вотъ что я долженъ теперь избрать своимъ руководителемъ! Я не



Бетховенъ по рисунку Лизера въ его записной книжкѣ.

лишенъ его. Надѣюсь, что мнѣ удастся терпѣть до тѣхъ поръ, пока неумолимымъ Паркамъ угодно будетъ порвать нить моей жизни. Можетъ-быть, станетъ лучше, можетъ-быть—нѣтъ. Я покоенъ. Уже на 28-мъ году жизни вынужденъ я быть философомъ. Это не такъ легко, а для артиста еще труднѣе, чѣмъ для другого. О, Божество, Ты съ высоты зришь мои помыслы. Ты знаешь, Тебѣ извѣстно, что я исполненъ любви къ людямъ и стремленія къ добру. О, люди, если вы это прочтете когда-нибудь, то вспомните, что вы были несправедливы къ тому, кто искалъ равнаго себѣ по несчастью, чтобы этимъ себя утѣшить, и, несмотря на всѣ препятствія природы, сдѣлалъ все, что было въ его власти, чтобы стать въ ряды достойныхъ людей и артистовъ. Вы, братья мои, Карлъ и Іоганнъ, попросите послѣ смерти моей, отъ моего имени, профессора Шмидта, если онъ будетъ еще живъ, чтобы онъ описалъ мою болѣзнь; этотъ листокъ вы присоедините къ его описанію, дабы человѣчество, сколь возможно, хоть послѣ моей смерти примирилось со мною. Кстати, тутъ же объявляю васъ обоихъ наслѣдниками моего небольшого состоянія (если его можно такъ назвать). Раздѣлите его честно, живите между собою мирно и помогайте другъ другу. Все, что вы сдѣлали мнѣ дурного, какъ вамъ извѣстно, уже давно прощено. Тебѣ, братъ Карлъ, особенно благодаренъ я еще за выраженную тобою мнѣ привязанность въ послѣднее время. Желаю вамъ лучшей, менѣе горестной доли, чѣмъ моя. Внушайте вашимъ дѣтямъ добродѣтель; только она можетъ осчастливить, а не деньги. Я говорю по опыту. Добродѣтель поддерживала меня даже въ бѣдствіи; ей такъ же обязанъ, какъ искусству моему, тѣмъ, что не покончилъ жизнь самоубійствомъ. Прощайте и любите другъ друга! Всѣхъ друзей благодарю я, въ особенности князя Лихновскаго и профессора Шмидта. Я желаю, чтобы одинъ изъ васъ хранилъ у себя инструменты князя Л.[39], но чтобы изъ-за этого отнюдь не вышла ссора. Если же они могутъ принести вамъ болѣе существенную пользу, то продайте ихъ. Какъ радуетъ меня, что и въ могилѣ я могу еще быть вамъ полезнымъ. Итакъ, съ радостью спѣшу я смерти навстрѣчу. — Если она явится раньше, чѣмъ я успѣю развить всѣ мои художественныя способности, то это будетъ слишкомъ рано; поэтому желательно, чтобы, несмотря на жестокую судьбу мою, она явилась позже. Но и въ первомъ случаѣ я буду доволенъ, такъ какъ она освободитъ меня отъ безконечно болѣзненнаго состоянія. — Явись, когда хочешь: я бодро пойду тебѣ навстрѣчу.—Прощайте и не забывайте меня совсѣмъ послѣ смерти: это я заслужилъ предъ вами, такъ какъ я при жизни часто думалъ о томъ, чтобы сдѣлать васъ счастливыми. Будьте же ими.

Людвигъ фанъ Бетховенъ.

Гейлигенштадтъ, 6-го октября 1802 г.

---

[39] Отъ князя Лихновскаго Бетховенъ получилъ въ подарокъ «цѣнные инструменты струннаго квартета» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 89, 90).

Гейлигенштадтъ, 10-го октября 1802 г.

«Итакъ, я покидаю тебя, хотя прощаюсь съ грустью. Да, я долженъ совершенно оставить сопровождавшую меня сюда надежду — излѣчиться хоть до нѣкоторой степени. Надежда эта, подобно увядшимъ и падающимъ листьямъ, изсякла для меня. Уѣзжаю отсюда почти въ такомъ же положеніи, въ какомъ прибылъ сюда. Даже высокій подъемъ духа, воодушевляющій меня часто въ прекрасные лѣтніе дни, совершенно исчезъ. О, Провидѣніе, пошли мнѣ хоть одинъ день чистой радости! Я такъ давно не испытывалъ въ себѣ ея отголоска. — Когда же, когда, о, Божество, въ состояніи буду я на лонѣ природы и человѣчества снова испытать ее! Никогда? Нѣтъ,—это было бы ужъ слишкомъ жестоко! Моимъ братьямъ Карлу и Іоганну по смерти моей прочесть и исполнить» [40].



[40] Это завѣщаніе помѣщено въ біографическомъ этюдѣ «Бетховенъ» В. Д. Корганова (СПБ. 1909, стр. 121—123).



Памятникъ Бетховену въ Боннѣ; сооруженъ въ 1845 г. Работа Эрнста Генеля.

IV.



ЛАВНАЯ, отличительная черта Бетховена — его сила [1]. По его собственнымъ словамъ, «сила есть нравственность людей, отличающихся отъ другихъ. Въ силѣ и моя нравственность» [2]. Эта сила не была сломлена и великимъ несчастьемъ, разразившимся надъ геніемъ. Онъ героически рѣшился продолжать свою композиторскую дѣятельность [3] тѣмъ болѣе, что глухота мѣшала Бетховену въ общеніи съ людьми, но не его творчеству [4]. И онъ неуклонно стремится къ цѣли, которую ясно чувствуетъ, хотя и не въ состояніи опредѣлить, вполнѣ сознавая, что иначе онъ жить не можетъ [5] (см. стр. 45).

[1] A.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III, S. 103.
[2] Ibid. Bd. II, S. 44; III, S. 103.
[3] Ibid. Bd. II, S. 81—82.
[4] A.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. II, S. 137.
[5] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 237.

Бетховенъ имѣлъ обыкновеніе всегда носить съ собою свою записную тетрадь, въ которую заносилъ приходившія ему въ голову музыкальныя мысли. Ихъ онъ передѣлывалъ, измѣнялъ иногда весьма часто. Эти тетради эскизовъ представляютъ громадный интересъ, давая возможность изслѣдователю проникнуть въ лабораторію композиторскаго творчества Бетховена [6].

На стр. 21 были упомянуты сочиненія Бетховена, относящіяся къ 1791 и 1792 гг. Въ 1793 г. появились вышеупомянутыя варіаціи на тему «Se vuol ballare», въ 1794 г. на темы «Es war einmal» и графа Вальдштейна [7]. Въ 1794 г. были написаны три тріо (op. 1): № 1 Es-dur, № 2 G-dur, № 3 C-moll [8]. Они были исполнены у кн. Лихновскаго, въ присутствіи Гайдна, который одобрилъ первые два, а послѣднее не совѣтовалъ печатать [9]. Гайднъ находилъ въ этомъ тріо много хорошаго. Но престарѣлаго композитора шокировала индивидуальность Бетховена, выражавшаяся въ этомъ тріо. Гайднъ говорилъ Бетховену: «Въ вашихъ сочиненіяхъ будутъ находить много прекрасныхъ, даже удивительныхъ мѣстъ, но кое-что будетъ казаться темнымъ и страннымъ, потому что вы сами человѣкъ немного странный и мрачный, а стиль музыканта—онъ самъ. Просмотрите мои сочиненія. Вы часто найдете въ нихъ нѣчто веселое, потому что я самъ такой» [10].

Въ 1795 г. написаны сонаты op. 2: № 1 F-moll, № 2 A-dur, № 3 C-dur [11]. Въ нихъ авторъ кое-что заимствовалъ изъ своихъ болѣе раннихъ произведеній, а именно: изъ трехъ квартетовъ, написанныхъ въ Боннѣ въ 1785 г., найденныхъ и опубликованныхъ лишь по смерти Бетховена [12]. Въ этихъ сонатахъ авторъ подражаетъ Гайдну и Моцарту [13]. Тема первой части первой сонаты заимствована изъ рондо симфоніи Моцарта G-moll [14]. Тѣмъ не менѣе, въ этихъ сонатахъ уже много новаго и оригинальнаго. Онѣ очень понравились, и вскорѣ ихъ части появились въ разныхъ аранжировкахъ для оркестра, пѣнія, струннаго квартета и т. п. [15]. Къ тому же 1795 г. относятся варіаціи на тему «Quant'è più bello» [16] и «Аделаида» [17]. Однажды Бетховенъ, разбирая свои рукописи, часть ихъ предназначилъ къ сожженію. Въ эту часть попала и «Аделаида», но была спасена пѣвцомъ Фоглемъ,

---

[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 229—230. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 154—156. На громадное значеніе этихъ тетрадей съ эскизами впервые обратилъ вниманіе Мартинъ-Густавъ Ноттебомъ (1817—1882). Къ его работамъ принадлежатъ: «Skizzenbuch von Beethoven» (1865), «Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Beethoven» (1868), «Beethoveniana» (1872, 2 т. 1887, изданы Мандышевскимъ), «Beethovens Studien» (1 т. «Beethovens Unterricht bei Haydn, Albrechtsberger, Salieri». Nach den Originalmanuscripten. 1873). «Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahr 1803» (1880). H. Riemanns «Music-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig, 1909. S. 1002—1003.

[7] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 232.

[8] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[9] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 53—54. Ср. Thayer, «L. v. Beethoven». Berlin. 1866. Bd. I, S. 284. II, S. 108.

[10] Al. W. Thayer, «L. van Beethovens Leben». Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet von H. Deiters. Bd. II. 2. Aufl. neu bearbeitet und ergänzt von Riemann. Leipzig. Bd. II, 1910, S. 199.

[11] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[12] Тамъ же, стр. 50—51.

[13] Тамъ же, стр. 50—51.

[14] Тамъ же, стр. 51, 204. «Эта тема встрѣчается также въ III части V симфоніи Бетховена и въ эскизныхъ тетрадяхъ его записана рядомъ съ упомянутою темою Моцарта» (тамъ же, стр. 51).

[15] Тамъ же, стр. 50.

[16] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London, 1904. Vol. 1, p. 232.

[17] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 35, 901.



Памятникъ Бетховену въ Боннѣ; сооруженъ въ 1845 г. Работа Эрнста Генеля.

IV.



ЛАВНАЯ, отличительная черта Бетховена — его сила [1]. По его собственнымъ словамъ, «сила есть нравственность людей, отличающихся отъ другихъ. Въ силѣ и моя нравственность» [2]. Эта сила не была сломлена и великимъ несчастьемъ, разразившимся надъ геніемъ. Онъ героически рѣшился продолжать свою композиторскую дѣятельность [3] тѣмъ болѣе, что глухота мѣшала Бетховену въ общеніи съ людьми, но не его творчеству [4]. И онъ неуклонно стремится къ цѣли, которую ясно чувствуетъ, хотя и не въ состояніи опредѣлить, вполнѣ сознавая, что иначе онъ жить не можетъ [5] (см. стр. 45).

[1] A.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III, S. 103.
[2] Ibid. Bd. II, S. 44; III, S. 103.
[3] Ibid. Bd. II, S. 81—82.
[4] A.-W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. II, S. 137.
[5] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 237.

Бетховенъ имѣлъ обыкновеніе всегда носить съ собою свою записную тетрадь, въ которую заносилъ приходившія ему въ голову музыкальныя мысли. Ихъ онъ передѣлывалъ, измѣнялъ иногда весьма часто. Эти тетради эскизовъ представляютъ громадный интересъ, давая возможность изслѣдователю проникнуть въ лабораторію композиторскаго творчества Бетховена [6].

На стр. 21 были упомянуты сочиненія Бетховена, относящіяся къ 1791 и 1792 гг. Въ 1793 г. появились вышеупомянутыя варіаціи на тему «Se vuol ballare», въ 1794 г. на темы «Es war einmal» и графа Вальдштейна [7]. Въ 1794 г. были написаны три тріо (op. 1): № 1 Es-dur, № 2 G-dur, № 3 C-moll [8]. Они были исполнены у кн. Лихновскаго, въ присутствіи Гайдна, который одобрилъ первые два, а послѣднее не совѣтовалъ печатать [9]. Гайднъ находилъ въ этомъ тріо много хорошаго. Но престарѣлаго композитора шокировала индивидуальность Бетховена, выразившаяся въ этомъ тріо. Гайднъ говорилъ Бетховену: «Въ вашихъ сочиненіяхъ будутъ находить много прекрасныхъ, даже удивительныхъ мѣстъ, но кое-что будетъ казаться темнымъ и страннымъ, потому что вы сами человѣкъ немного странный и мрачный, а стиль музыканта—онъ самъ. Просмотрите мои сочиненія. Вы часто найдете въ нихъ нѣчто веселое, потому что я самъ такой» [10].

Въ 1795 г. написаны сонаты op. 2: № 1 F-moll, № 2 A-dur, № 3 C-dur [11]. Въ нихъ авторъ кое-что заимствовалъ изъ своихъ болѣе раннихъ произведеній, а именно: изъ трехъ квартетовъ, написанныхъ въ Боннѣ въ 1785 г., найденныхъ и опубликованныхъ лишь по смерти Бетховена [12]. Въ этихъ сонатахъ авторъ подражаетъ Гайдну и Моцарту [13]. Тема первой части первой сонаты заимствована изъ рондо симфоніи Моцарта G-moll [14]. Тѣмъ не менѣе, въ этихъ сонатахъ уже много новаго и оригинальнаго. Онѣ очень понравились, и вскорѣ ихъ части появились въ разныхъ аранжировкахъ для оркестра, пѣнія, струннаго квартета и т. п. [15]. Къ тому же 1795 г. относятся варіаціи на тему «Quant'è più bello» [16] и «Аделаида» [17]. Однажды Бетховенъ, разбирая свои рукописи, часть ихъ предназначилъ къ сожженію. Въ эту часть попала и «Аделаида», но была спасена пѣвцомъ Фоглемъ,

---

[6] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 229—230. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 154—156. На громадное значеніе этихъ тетрадей съ эскизами впервые обратилъ вниманіе Мартинъ-Густавъ Ноттебомъ (1817—1882). Къ его работамъ принадлежатъ: «Skizzenbuch von Beethoven» (1865), «Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Beethoven» (1868), «Beethoveniana» (1872, 2 т. 1887, изданы Мандышевскимъ), «Beethovens Studien» (1 т. «Beethovens Unterricht bei Haydn, Albrechtsberger, Salieri». Nach den Originalmanuscripten. 1873). «Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahr 1803» (1880). H. Riemanns «Music-Lexikon». 7. Aufl. Leipzig, 1909. S. 1002—1003.

[7] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 232.

[8] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[9] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 53—54. Ср. Thayer, «L. v. Beethoven». Berlin. 1866. Bd. I, S. 284. II, S. 108.

[10] Al. W. Thayer, «L. van Beethovens Leben». Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet von H. Deiters. Bd. II. 2. Aufl. neu bearbeitet und ergänzt von Riemann. Leipzig. Bd. II, 1910, S. 199.

[11] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[12] Тамъ же, стр. 50—51.

[13] Тамъ же, стр. 50—51.

[14] Тамъ же, стр. 51, 204. «Эта тема встрѣчается также въ III части V симфоніи Бетховена и въ эскизныхъ тетрадяхъ его записана рядомъ съ упомянутою темою Моцарта» (тамъ же, стр. 51).

[15] Тамъ же, стр. 50.

[16] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London, 1904. Vol. 1, p. 232.

[17] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 35, 901.

первымъ исполнителемъ пѣсенъ Шуберта. «Аделаида» (ор. 46), написанная въ 1795 г. на слова Маттисона, была послана спустя пять лѣтъ поэту со слѣдующимъ письмомъ: «Глубокоуважаемый! При семъ получите отъ меня пьесу, которая уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ появилась въ печати, и о которой, можетъ-быть, вамъ, къ стыду моему, еще ничего не извѣстно. Извиняться предъ вами въ томъ, что я сдѣлалъ вамъ посвященіе отъ всего сердца, ничего не сообщивъ объ этомъ, считаю невозможнымъ: это произошло отчасти потому, что мнѣ неизвѣстенъ былъ вашъ адресъ, и отчасти вслѣдствіе опасенія, что опрометчивость моя не вызоветъ вашего одобренія. Да и теперь посылаю вамъ «Аделаиду» не безъ боязни. Вы сами знаете, какая разница можетъ произойти за нѣсколько лѣтъ въ артистѣ, постоянно подвигающемся впередъ; чѣмъ больше успѣваешь въ искусствѣ, тѣмъ менѣе начинаютъ удовлетворять прежнія произведенія. Мое искреннее желаніе заключается въ томъ, чтобы музыка моя къ вашей божественной «Аделаидѣ» хоть сколько-нибудь понравилась вамъ, и если она побудитъ васъ создать въ скорости подобное же стихотвореніе, то (если не найдете просьбу мою нескромною) я желалъ бы немедленно его получить; употреблю тогда всѣ силы, чтобы вполнѣ постичь прелесть вашей поэзіи. Дедикацію мою считайте, отчасти, какъ знакъ удовольствія, которое испыталъ я, сочиняя музыку къ вашей «Аделаидѣ», а отчасти какъ знакъ моей глубокой благодарности за блаженство, доставляемое мнѣ вашей музой и ожидаемое мною отъ нея впредь. Вѣна, 1800. 4-го августа. Вспоминайте иногда, при разыгрываніи «Аделаиды», искренне уважающаго васъ Бетховена».

«Спустя еще 15 лѣтъ, Маттисонъ выпустилъ новое изданіе своихъ стихотвореній, гдѣ помѣстилъ весьма польстившее Бетховену примѣчаніе: «Эта небольшая лирическая фантазія вдохновила многихъ композиторовъ, но, по моему глубокому убѣжденію, никто не снабдилъ текста болѣе яркими звуковыми красками, какъ геніальный Людвигъ фанъ Бетховенъ». Произведеніе это очень популярно среди нѣмцевъ и аранжировано въ разнообразнѣйшихъ видахъ» [18]. Бетховенъ написалъ музыку также на слова Маттисона «Жертвенная пѣснь» (въ 1795 г.). Это произведеніе напечатано въ 1806 г. Авторъ сдѣлалъ множество разнообразныхъ набросковъ этой темы для одноголоснаго пѣнія съ аккомпаниментомъ фортепіано. Около 1822 г. этотъ текстъ обработанъ для хора и соло съ сопровожденіемъ оркестра (ор. 121). Въ мелодіи замѣтно сходство съ мелодіей 1795 г. [19]. Къ тому же времени относятся: «Seufzer eines Ungeliebten», канонъ «Im Arm der Liebe», 12 менуэтовъ, 12 нѣмецкихъ танцевъ для оркестра [20] и квинтетъ для 2 скрипокъ, 2 альтовъ и віолончели, передѣланный изъ октета, изданнаго по смерти автора (ор. 103) [21].

---

[18] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 107.
[19] Тамъ же, стр. 154.
[20] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 233.
[21] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

Въ 1796 г. Бетховенъ много путешествовалъ: былъ въ Нюрнбергѣ, Берлинѣ и Прагѣ, гдѣ написалъ большую сцену «Ah! Perfido» для пріятельницы Моцарта, г-жи Душекъ [22]. Къ 1796 г. относятся: XII Variations pour le clavecin ou Piano-Forte sur la Danse Russe, dansée par M-lle Cassentini dans le ballet: Das Waldmädchen, composées et dediées à Madame la Comtesse de Browne, née de Vietinghoff, par Louis van Beethoven [23], соната для фортепіано въ 4 руки D-dur (op. 6) и двѣ сонаты для фортепіано и віолончели № 1 F-dur, № 2 G-moll (op. 5) [24].



Рельефы на памятникѣ Бетховена въ Боннѣ: Фантазія, Церковная музыка, Симфонія, Драматическая музыка.

Въ 1797 г. былъ написанъ квинтетъ (op. 16) для фортепіано, гобоя, кларнета, валторны и фагота (Es-dur) [25]. Тема второй части этого квинтета нѣсколько напоминаетъ арію «Batti, batti, o bel Masetto» изъ «Донъ Жуана» Моцарта, вліяніе котораго замѣтно въ этомъ квинтетѣ, ставшемъ очень популярнымъ и подвергавшемся разнымъ аранжировкамъ [26]. Къ 1797 г. относится и Es-dur'ная соната для фортепіано (op. 7), представляющая большой интересъ своею оригинальностью, отличающей ее отъ произведеній подобнаго рода того времени [27]. Въ Largo Бетховенъ пользуется эффектомъ продолжительныхъ паузъ, играющихъ въ его сочиненіяхъ такую важную роль [28], а въ финалѣ обращаетъ на себя вниманіе мастерское умѣнье внезапно модулировать въ далекіе лады (начиная съ 30-го такта съ конца—модуляція изъ Es-dur въ E-dur и обратно).

Въ 1798 г. Бетховенъ написалъ 3 тріо для скрипки, альта и віолончели (op. 9) № 1 G-dur, № 2 D-dur и № 3 C-moll, которыя авторъ считалъ

---

[22] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 233. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 67—68.

[23] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London 1904. Vol. I, p. 233. Ср. Thayer, «Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens». Berlin. 1865. S. 24.

[24] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897.

[25] Тамъ же, стр. 898.

[26] Тамъ же, стр. 99.

[27] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 233.

[28] H. Riemann, «Geschichte der Music seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 68—71.

12

лучшимъ сочиненіемъ изъ всѣхъ, имъ до тѣхъ поръ написанныхъ [29], 3 сонаты (ор. 10) для фортепіано: № 1 C-moll, № 2 F-dur и № 3 D-dur, тріо для фортепіано, кларнета (или скрипки) и віолончели (ор. 11), три сонаты для фортепіано и скрипки (ор. 12): № 1 D-dur, № 2 A-dur, № 3 Es-dur [30], 12 варіацій для фортепіано и віолончели на тему изъ «Волшебной флейты» Моцарта «Ein Mädchen oder Weibchen» [31], 6 для фортепіано или арфы и 8 на «Une fiévre brulante» [32].

Къ 1799 г. относятся: 10 варіацій на тему Сальери «La stessa», 7 — на тему Винтера «Kind, willst du», 8—на тему Зюсмейра «Tändeln» [33], двѣ сонаты для фортепіано (ор. 14) № 1 E-dur и № 2 G-dur, имѣющія своимъ сюжетомъ разговоръ между мужемъ и женой или между влюбленнымъ и предметомъ его страсти [34], и «Патетическая» (ор. 13) [35]. Хотя Бетховену издатели платили около 100 руб. за сонату, но «Патетическая» принесла издателю Іосифу Эберу (въ Вѣнѣ) такую прибыль, что онъ предлагалъ автору 8000 руб. за сочиненіе другой «Sonate pathétique». Однако, Бетховену, предпочитавшему другія свои сочиненія, популярность этого произведенія не льстила, и онъ возмущенно повторялъ: «весь міръ бросается на эту сонату, потому что каждый піанистъ ищетъ въ названіи pathétique указателя, руководящаго исполненіемъ» [36]. По мнѣнію А. Рубинштейна, правильнѣе было бы назвать эту сонату драматическою [37]. Ея рондо сначала предназначалось третьему тріо для струнныхъ инструментовъ [38].

Къ 1800 г. относятся соната для фортепіано и валторны F-dur (ор. 17), 6 квартетовъ для 2 скрипокъ, альта и віолончели (ор. 18): № 1 F-dur, № 2 G-dur, № 3 D-dur, № 4 C-moll, № 5 A-dur, № 6 B-dur, септетъ для скрипки, альта, валторны, кларнета, фагота, віолончели и контрабаса, Es-dur (ор. 20), симфонія первая C-dur (ор. 21) [39], соната для фортепіано B-dur (ор. 22), сонаты для фортепіано и скрипки A-moll (ор. 23) и F-dur (ор. 24), концертъ третій для фортепіано съ оркестромъ C-moll (ор. 37) и «Творенія Прометея», балетъ Вигано (шестнадцать нумеровъ) [40].

---

[29] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 234.

[30] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 897—898.

[31] Тамъ же, стр. 903. Ср. Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 234.

[32] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 234.

[33] Ibid. Vol. I, p. 235.

[34] Ibid. Vol. I, p. 235.

[35] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 898.

[36] Тамъ же, стр. 72.

[37] Тамъ же, стр. 72. Ср. «Исторію литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна». Составленъ Ц. Кюи. СПБ. 1888, стр. 33.

[38] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 235.

[39] Теперь найдена «Юношеская симфонія» Бетховена въ архивѣ «Академическихъ концертовъ» въ Іенѣ. Для фортепіано эта симфонія переложена Максомъ Регеромъ. Она найдена Фрицомъ Штейномъ, написавшимъ о ней статью: «Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethoven's»? («Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft». Jahrgang XIII. Heft 1. 1911. S. 127—172). Она обнаруживаетъ вліяніе Ф. Эм. Баха, Гайдна и Мангеймской школы (Ibid. S. 139), но мѣстами въ ней проявляется уже индивидуальная своеобразность будущаго Бетховена (Ibid. S. 149—168). Объ этой симфоніи («Ludwig van Beethoven Jenaer Sinfonie») см. также «Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel». Leipzig. November. 1911. № 106. S. 4346—4348. Недавно найдены также: Sonatine и Adagio für Cembalo und Mandoline Бетховена. (См. «Neue Zeitschrift für Music». 79. Jahrgang. Heft 17. 25 April 1912. S. 241).

[40] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 898—901.

Соната для фортепіано и валторны (ор. 17) была написана для валторниста Іоганна Штиха, извѣстнаго подъ именемъ Пунто [41]. Какъ виртуозъ, онъ не имѣлъ соперниковъ. Бетховенъ съ нимъ подружился и охотно пользовался его совѣтами и указаніями [42]. Соната настолько понравилась публикѣ, что, «несмотря на недавнее распоряженіе о запрещеніи громкихъ



Титульная страница трехъ тріо ор. 1.

апплодисментовъ и bis-овъ въ придворномъ театрѣ, она была повторена вся по настоятельному требованію слушателей» [43].

Особенно замѣчательны вышеуказанные квартеты. «Если Бетховенъ— говоритъ Гельмъ—гдѣ-либо является единымъ и недосягаемымъ, такъ это въ своихъ квартетахъ для струнныхъ инструментовъ» [44]. Въ этихъ квартетахъ болѣе или менѣе сказывается вліяніе Гайдна и Моцарта, но мѣстами проявляется самобытная оригинальность геніальнаго автора [45], никогда не заботившагося о ней и сказавшаго слѣдующія знаменательныя слова: «Новое и оригинальное создается само собою, безъ всякой о немъ мысли» [46].

[41] Коргановъ, «Бетховенъ», стр. 66, 127.
[42] Тамъ же, стр. 127.
[43] Тамъ же, стр. 127—128.
[44] Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette». Leipzig. 1885. S. 1.
[45] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909. стр. 94, 98.
[46] Marx, «L. v. Beethoven. Leben und Schaffen» 4. Aufl. Berlin. 1884. II. S. 163.

Септетъ, одно изъ популярнѣйшихъ произведеній Бетховена, послужилъ матеріаломъ для множества аранжировокъ, транскрипцій, варіацій и переложеній, которыми, между прочимъ, занимались Гуммель, Листъ, Черни и Діабелли. Эти передѣлки дѣлались для инструментовъ и пѣнія, даже для одной и двухъ гитаръ. Самъ Бетховенъ передѣлалъ свой септетъ на тріо [47]. Тема варіацій, по словамъ Черни, ученика Бетховена [48],—рейнская народная пѣсня [49]. Сначала Бетховенъ очень гордился этимъ септетомъ и называлъ его «своимъ твореніемъ», а потомъ это произведеніе надоѣло автору, который не могъ переносить своего септета и его популярности [50]. Точно также Бетховенъ возненавидѣлъ впослѣдствіи свою «Аделаиду», 32 варіаціи C-moll и другія произведенія, написанныя въ молодые годы [51].

«Первая симфонія Бетховена представляетъ собою какъ бы отзвукъ, эхо симфоніи ор. 551, C-dur, Моцарта: то же строеніе, сжатый объемъ, та же тональность, сходные пріемы разработки темъ, подражаніе въ модуляціяхъ и ритмѣ, сходство въ соединеніи и сочетаніи частей и предложеній; въ andante та же простота, наивность и изящество, какія встрѣчаются у Моцарта и Гайдна, и какихъ нельзя найти въ послѣднихъ произведеніяхъ Бетховена; сходство доходитъ до того, что одна изъ темъ финала симфоніи Моцарта повторяется почти безъ измѣненія въ финалѣ Бетховена (тактъ 8, 9, 10, 11, Allegro партіи cello и basso)» [52]. Симфонія начинается съ интродукціи. Первый аккордъ—диссонирующій, шокировавшій многихъ критиковъ того времени, хотя уже Гайднъ свой B-dur'ный квартетъ № 42 и I.-C. Бахъ свою кантату «Widerstehe doch der Sünde» начинаютъ съ диссонирующихъ созвучій. Это начало видимо нравилось Бетховену, повторившему названный пріемъ въ балетѣ «Прометей». Диссонансомъ же начинается соната Es-dur ор. 31, № 3, и должна была начаться «Героическая симфонія» [53]. Въ Allegro C-dur'ная тема повторяется въ D-moll,—пріемъ, которому подражали Шубертъ въ симфоніи B-dur № 2 и Веберъ въ увертюрѣ къ оперѣ «Peter Schmoll» [54].

Концертъ C-moll, несмотря на многочисленныя красоты свои, донынѣ (болѣе ста лѣтъ) услаждающія слухъ любителей и знатоковъ, несмотря на величественно-мрачныя октавы первой темы, несмотря на прелесть побочной темы, принимавшей при повтореніи своемъ въ g-moll и f-moll характеръ безысходной, безутѣшной грусти и глубокаго вздоха, несмотря на много другихъ замѣчательныхъ эпизодовъ въ одной только первой части,—мало нравился современникамъ [55].

---

[47] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 126—127.

[48] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 236.

[49] Ibid. I, p. 235.

[50] Al. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 99.

[51] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 231.

[52] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 125.

[53] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 4, 57—58.

[54] Ibid., p. 5.

[55] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 157—158.



Ж. П. Лоранъ.—„Музыка".

Септетъ, одно изъ популярнѣйшихъ произведеній Бетховена, послужилъ матеріаломъ для множества аранжировокъ, транскрипцій, варіацій и переложеній, которыми, между прочимъ, занимались Гуммель, Листъ, Черни и Діабелли. Эти передѣлки дѣлались для инструментовъ и пѣнія, даже для одной и двухъ гитаръ. Самъ Бетховенъ передѣлалъ свой септетъ на тріо [47]. Тема варіацій, по словамъ Черни, ученика Бетховена [48],—рейнская народная пѣсня [49]. Сначала Бетховенъ очень гордился этимъ септетомъ и называлъ его «своимъ твореніемъ», а потомъ это произведеніе надоѣло автору, который не могъ переносить своего септета и его популярности [50]. Точно также Бетховенъ возненавидѣлъ впослѣдствіи свою «Аделаиду», 32 варіаціи C-moll и другія произведенія, написанныя въ молодые годы [51].

«Первая симфонія Бетховена представляетъ собою какъ бы отзвукъ, эхо симфоніи ор. 551, C-dur, Моцарта: то же строеніе, сжатый объемъ, та же тональность, сходные пріемы разработки темъ, подражаніе въ модуляціяхъ и ритмѣ, сходство въ соединеніи и сочетаніи частей и предложеній; въ andante та же простота, наивность и изящество, какія встрѣчаются у Моцарта и Гайдна, и какихъ нельзя найти въ послѣднихъ произведеніяхъ Бетховена; сходство доходитъ до того, что одна изъ темъ финала симфоніи Моцарта повторяется почти безъ измѣненія въ финалѣ Бетховена (тактъ 8, 9, 10, 11; Allegro партіи cello и basso)» [52]. Симфонія начинается съ интродукціи. Первый аккордъ—диссонирующій, шокировавшій многихъ критиковъ того времени, хотя уже Гайднъ свой B-dur'ный квартетъ № 42 и I.-C. Бахъ свою кантату «Widerstehe doch der Sünde» начинаютъ съ диссонирующихъ созвучій. Это начало видимо нравилось Бетховену, повторившему названный пріемъ въ балетѣ «Прометей». Диссонансомъ же начинается соната Es-dur ор. 31, № 3, и должна была начаться «Героическая симфонія» [53]. Въ Allegro C-dur'ная тема повторяется въ D-moll,—пріемъ, которому подражали Шубертъ въ симфоніи B-dur № 2 и Веберъ въ увертюрѣ къ оперѣ «Peter Schmoll» [54].

Концертъ C-moll, несмотря на многочисленныя красоты свои, донынѣ (болѣе ста лѣтъ) услаждающія слухъ любителей и знатоковъ, несмотря на величественно-мрачныя октавы первой темы, несмотря на прелесть побочной темы, принимавшей при повтореніи своемъ въ g-moll и f-moll характеръ безысходной, безутѣшной грусти и глубокаго вздоха, несмотря на много другихъ замѣчательныхъ эпизодовъ въ одной только первой части,—мало нравился современникамъ [55].

---

[47] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 126—127.

[48] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 236.

[49] Ibid. I, p. 235.

[50] Al. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 99.

[51] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 231.

[52] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 125.

[53] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 4, 57—58.

[54] Ibid., p. 5.

[55] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 157—158.



Ж. П. Лоранъ.—„Музыка“.

13

Балетъ «Творенія Прометея» былъ сочиненъ въ 1799 г. пѣвцомъ и танцоромъ Вигано, обратившимся къ Бетховену съ предложеніемъ написать музыку къ ѳтому балету. Въ результатѣ получился двухъактный балетъ «Gli Uomini di Prometeo», весьма распространенный во множествѣ самыхъ разнообразныхъ аранжировокъ и впервые исполненный въ вѣнскомъ королевскомъ театрѣ 28 марта 1801 г. [56]. Инструментовка ѳтого балета представляетъ тотъ интересъ, что только въ ѳтомъ произведеніи Бетховенъ употребилъ арфу [57]. «Послѣ перваго представленія балета Іосифъ Гайднъ, при встрѣчѣ съ Бетховеномъ, похвалилъ его «Творенія», на что послѣдній отвѣтилъ, шутя намекая на послѣднее произведеніе Гайдна, «Сотвореніе міра»: «Однако, любезный папа, мнѣ далеко до творчества».—«Да, голубчикъ,—проговорилъ Гайднъ, недовольный такой остротой и сравненіемъ незначительной балетной музыки съ величественнойораторіей,—кажется, оно для васъ недоступно: вѣдь вы атеистъ» [58].

Къ 1801 г. относятся слѣдующія произведенія: серенада для скрипки, альта и флейты D-dur op. 25, сонаты для фортепіано: As-dur op. 26, Es-dur (op. 27 № 1 quasi una fantasia), cis-moll (op. 27 № 2 quasi una fantasia), D-dur op. 28, Христосъ на Масличной горѣ,ораторія для 3 солистовъ, хора и оркестра, текстъ Фр.-Кс. Губера (шесть номеровъ) [59]. Въ сонатѣ для фортепіано As-dur op. 26 похоронный маршъ написанъ подъ вліяніемъ похороннаго марша въ оперѣ Паѳра «Ахиллесъ», приводившаго Бетховена въ восторгъ [60]. Соната quasi una fantasia op. 27 № 2, посвященная Джульеттѣ Гвичіарди, столь изящная и глубокая по своей ѳкспрессіи, не пользовалась благосклонностью автора, ставившаго гораздо выше свою Fis-dur'ную сонату [61].Ораторія «Христосъ на Масличной горѣ» лишена религіознаго настроенія и представляетъ подражаніе итальянской оперной музыкѣ. Ѳто одно изъ слабыхъ произведеній Бетховена [62]. Соната D-dur (op. 28) не удовлетворяла автора, сказавшаго по окончаніи ѳтого сочиненія, что теперь онъ пойдетъ новымъ путемъ [63]. Впрочемъ, Andante упомянутой сонаты долго пользовалось любовью автора, часто игравшаго ѳто произведеніе [64].

Къ 1802 г. относятся: квинтетъ для 2 скрипокъ, 2 альтовъ и віолончели C-dur op. 29, три сонаты для фортепіано и скрипки op. 30 № 1 A-moll, № 2 C-moll и № 3 G-dur, три сонаты для фортепіано op. 31 № 1 G-dur, № 2 D-moll и № 3 Es-dur, шесть варіацій для фортепіано F-dur op. 34, варіаціи и фуга для фортепіано на тему изъ балета «Творенія Прометея» Es-dur op. 35, вторая симфонія D-dur op. 36, тріо для фортепіано,

[56] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110.
[57] Marx, «L. v. Beethoven. Leben und Schaffen». 4. Aufl. Berlin. 1884. I. S. 216.
[58] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110. Ср. A. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 126—127.
[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 899, 904.
[60] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 143.
[61] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 172.
[62] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 158.
[63] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 186, 364.
[64] Ibid. Bd. II, S. 134.

кларнета (или скрипки) и віолончели (ор. 38), передѣланное изъ септета (ор. 20), романсъ для скрипки съ аккомпанементомъ оркестра F-dur ор. 50, рондо для фортепіано G-dur ор. 51 [65]. Въ основу финала D-moll'ной сонаты (ор. 31, № 2) Черни сообщаетъ, что тема этого финала внушена автору конскимъ галопомъ [66]. Въ первой части этой симфоніи встрѣчаются речитативы [67].



Вещи, [illegible] Бетховену.
Музей [illegible] въ Боннѣ.

Вторая симфонія сочинялась, когда Бетховенъ писалъ, полное отчаянія, завѣщаніе (см. стр. 36—49). Но въ симфоніи это отчаяніе не отразилось [68]. Интродукція (Adagio molto) начинается съ унисона, за которымъ слѣдуетъ 4-голосная фраза для гобоевъ и фаготовъ, повторяющаяся струнными инструментами съ мелодическими и гармоническими измѣненіями. Остальная часть состоитъ изъ имитацій и модуляцій, примыкающихъ къ педали съ двойнымъ контрапунктомъ. Въ этой интродукціи (23-ій тактъ) встрѣчается арпеджированный ре минорный аккордъ, исполняемый въ унисонъ и представляющій почти тождественное сходство съ темой 9-ой симфоніи [69]. Главная партія отличается правильностью, опредѣленностью и ясностью Побочная, благодаря своей фанфарѣ, имѣетъ нѣсколько воинственный характеръ [70]. Разработка полна модуляцій, каноническихъ имитацій, двойного контрапункта и оркестровыхъ эффектовъ [71]. Вторая часть Larghetto отличается пѣвучестью. Оно нѣсколько разъ передѣлывалось для голосовъ и камерныхъ инструментовъ. Шубертъ подражалъ этому Larghetto въ C-dur'ной симфоніи и въ Grand Duo (ор. 140) [72]. Третья часть—скерцо. Этотъ терминъ не новый. Онъ примѣнялся къ свѣтскимъ пѣснямъ въ XVI вѣкѣ и

---

[65] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 899—901.

[66] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 189, 362.

[67] Речитативы встрѣчаются и въ фортепіанныхъ произведеніяхъ I.-С. Баха, напримѣръ: въ его D-dur'ной фантазіи (Spitta, «J.-S. Bach». Leipzig. 1873. Bd. I, S. 434) и въ «Хроматической фантазіи» (Ibid. Leipzig. 1880. Bd. II, S. 661—662).

[68] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 19.

[69] Ibid., p. 24—25.

[70] Ibid., p. 26.

[71] Ibid., p. 28.

[72] Ibid., p. 28—32.

Балетъ «Творенія Прометея» былъ сочиненъ въ 1799 г. пѣвцомъ и танцоромъ Вигано, обратившимся къ Бетховену съ предложеніемъ написать музыку къ этому балету. Въ результатѣ получился двухъактный балетъ «Gli Uomini di Prometeo», весьма распространенный во множествѣ самыхъ разнообразныхъ аранжировокъ и впервые исполненный въ вѣнскомъ королевскомъ театрѣ 28 марта 1801 г. [56]. Инструментовка этого балета представляетъ тотъ интересъ, что только въ этомъ произведеніи Бетховенъ употребилъ арфу [57]. «Послѣ перваго представленія балета Іосифъ Гайднъ, при встрѣчѣ съ Бетховеномъ, похвалилъ его «Творенія», на что послѣдній отвѣтилъ, шутя намекая на послѣднее произведеніе Гайдна, «Сотвореніе міра»: «Однако, любезный папа, мнѣ далеко до творчества».—«Да, голубчикъ,—проговорилъ Гайднъ, недовольный такой остротой и сравненіемъ незначительной балетной музыки съ величественной ораторіей,—кажется, оно для васъ недоступно: вѣдь вы атеистъ» [58].

Къ 1801 г. относятся слѣдующія произведенія: серенада для скрипки альта и флейты D-dur op. 25, сонаты для фортепіано: As-dur op. 26, Es-dur (op. 27 № 1 quasi una fantasia), cis-moll (op. 27 № 2 quasi una fantasia), D-dur op. 28, Христосъ на Масличной горѣ, ораторія для 3 солистовъ, хора и оркестра, текстъ Фр.-Кс. Губера (шесть номеровъ) [59]. Въ сонатѣ для фортепіано As-dur op. 26 похоронный маршъ написанъ подъ вліяніемъ похороннаго марша въ оперѣ Паэра «Ахиллесъ», приводившаго Бетховена въ восторгъ [60]. Соната quasi una fantasia op. 27 № 2, посвященная Джульеттѣ Гвичіарди, столь изящная и глубокая по своей экспрессіи, не пользовалась благосклонностью автора, ставившаго гораздо выше свою Fis-dur'ную сонату [61]. Ораторія «Христосъ на Масличной горѣ» лишена религіознаго настроенія и представляетъ подражаніе итальянской оперной музыкѣ. Это одно изъ слабыхъ произведеній Бетховена [62]. Соната D-dur (op. 28) не удовлетворяла автора, сказавшаго по окончаніи этого сочиненія, что теперь онъ пойдетъ новымъ путемъ [63]. Впрочемъ, Andante упомянутой сонаты долго пользовалось любовью автора, часто игравшаго это произведеніе [64].

Къ 1802 г. относятся: квинтетъ для 2 скрипокъ, 2 альтовъ и віолончели C-dur op. 29, три сонаты для фортепіано и скрипки op. 30 № 1 A-moll, № 2 C-moll и № 3 G-dur, три сонаты для фортепіано op. 31 № 1 G-dur, № 2 D-moll и № 3 Es-dur, шесть варіацій для фортепіано F-dur op. 34, варіаціи и фуга для фортепіано на тему изъ балета «Творенія Прометея» Es-dur op. 35, вторая симфонія D-dur op. 36, тріо для фортепіано,

---

[56] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110.
[57] Marx, «L. v. Beethoven. Leben und Schaffen». 4. Aufl. Berlin. 1884. I. S. 216.
[58] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 110. Ср. A. W. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 126—127.
[59] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 899, 904.
[60] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 143.
[61] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 172.
[62] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 158.
[63] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 186, 364.
[64] Ibid. Bd. II, S. 134.

кларнета (или скрипки) и віолончели (op. 38), передѣланное изъ септета (op. 20), романсъ для скрипки съ аккомпаниментомъ оркестра F-dur op. 50, рондо для фортепіано G-dur op. 51 [65]. По поводу финала D-moll'ной сонаты (op. 31, № 2) Черни сообщаетъ, что тема этого финала внушена автору конскимъ галопомъ [66]. Въ первой части этой симфоніи встрѣчаются речитативы [67].



Вещи, принадлежавшія Бетховену.
Музей имени Бетховена въ Боннѣ.

Вторая симфонія сочинялась, когда Бетховенъ писалъ, полное отчаянія, завѣщаніе (см. стр. 46—49). Но въ симфоніи это отчаяніе не отразилось [68]. Интродукція (Adagio molto) начинается съ унисона, за которымъ слѣдуетъ 4-голосная фраза для гобоевъ и фаготовъ, повторяющаяся струнными инструментами съ мелодическими и гармоническими измѣненіями. Остальная часть состоитъ изъ имитацій и модуляцій, примыкающихъ къ педали съ двойнымъ контрапунктомъ. Въ этой интродукціи (23-ій тактъ) встрѣчается арпеджированный ре-минорный аккордъ, исполняемый въ унисонъ и представляющій почти тождественное сходство съ темой 9-ой симфоніи [69]. Главная партія отличается правильностью, опредѣленностью и ясностью Побочная, благодаря своей фанфарѣ, имѣетъ нѣсколько воинственный характеръ [70]. Разработка полна модуляцій, каноническихъ имитацій, двойного контрапункта и оркестровыхъ эффектовъ [71]. Вторая часть Larghetto отличается пѣвучестью. Оно нѣсколько разъ передѣлывалось для голосовъ и камерныхъ инструментовъ. Шубертъ подражалъ этому Larghetto въ C-dur'ной симфоніи и въ Grand Duo (op. 140) [72]. Третья часть—скерцо. Этотъ терминъ не новый. Онъ примѣнялся къ свѣтскимъ пѣснямъ въ XVI вѣкѣ и

[65] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 899—901.

[66] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II. S. 189, 362.

[67] Речитативы встрѣчаются и въ фортепіанныхъ произведеніяхъ І.-С. Баха, напримѣръ: въ его D-dur'ной фантазіи (Spitta, «J.-S. Bach». Leipzig. 1873. Bd. I, S. 434) и въ «Хроматической фантазіи» (Ibid. Leipzig. 1880. Bd. II, S. 661—662).

[68] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 19.

[69] Ibid., p. 24—25.

[70] Ibid., p. 26.

[71] Ibid., p. 28.

[72] Ibid., p. 28—32.

инструментальнымъ пьесамъ въ XVII в. Бетховенъ пишетъ скерцо вмѣсто гайдновскаго и моцартовскаго менуэта [73]. Это скерцо, какъ и слѣдующее за нимъ тріо, полно контрастовъ. Forte смѣняется piano, за fortissimo слѣдуетъ полное pianissimo. То слышится весь оркестръ, то одна скрипка, то двѣ валторны, то опять весь оркестръ. И всѣ переливы умѣщаются въ весьма небольшомъ количествѣ тактовъ. Точно также быстро смѣняются тональности. Въ скерцо композиторъ, начиная въ D-dur, переходитъ въ B-dur, затѣмъ въ A-dur, потомъ возвращается опять въ D-dur и модулируетъ въ F-dur, а въ тріо, написанномъ въ D-dur, внезапно слышится Fis-dur. Ничего подобнаго не было въ музыкѣ XVIII вѣка. Композиторы того времени находились въ полной зависимости отъ господъ, которымъ служили, и строго соблюдали положенныя правила этикета. Такое же подчиненіе разъ установленнымъ правиламъ замѣчается и въ ихъ музыкѣ. Наоборотъ, Бетховенъ, войдя въ высшій кругъ вѣнской аристократіи, сразу завоевалъ независимость и самостоятельность и гордо сбросилъ съ себя свѣтскія правила, стѣснявшія его свободу [74]. Бетховенъ даже становился грубъ до дерзости, если встрѣчалъ къ себѣ и своему искусству недостаточное вниманіе и почтеніе. Такъ, напримѣръ, Бетховенъ, играя на фортепіано въ одной великосвѣтской гостиной, замѣтилъ, что одинъ изъ гостей, графъ Пальфи, продолжалъ оживленную бесѣду съ дамами, несмотря на то, что артистъ бросалъ на него негодующіе взоры. Наконецъ, Бетховенъ вскочилъ со стула, бросилъ крышку на клавиши и воскликнулъ: «Для такихъ свиней я не стану играть» [75]. Вотъ этотъ независимый, неукротимый духъ композитора сказывается и въ его твореніяхъ, отступающихъ отъ установленныхъ и освѣщенныхъ временемъ принциповъ. Скерцо второй симфоніи является весьма яркимъ отраженіемъ индивидуальности автора [76]. Финалъ отличается оригинальностью и странностью, поражавшею современниковъ, незнакомыхъ съ позднѣйшими твореніями Бетховена. Эта часть, полная капризнаго юмора, оканчивается кодою, уносящей слушателя далеко за предѣлы дѣйствительности, въ идеальный міръ высшей музыкальной красоты [77].

Къ 1803 г. относятся слѣдующія произведенія: романсъ для скрипки съ оркестромъ G-dur (op. 40); три марша для фортепіано въ 4 руки (op. 45), № 1 C-dur, № 2 Es-dur, № 3 D-dur; соната для фортепіано и скрипки A-dur (op. 47), посвященная Р. Крейцеру; 6 пѣсенъ на слова Геллерта для одного голоса съ фортепіано, op. 48 [78]. Марши въ 4 руки op. 45 были заказаны Бетховену русскимъ графомъ Броуномъ. Этотъ заказъ былъ сдѣланъ

[73] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва, 1901, стр. 1188. Въ первый разъ Бетховенъ пользуется терминомъ скерцо въ третьей части Es-dur'наго тріо Op. 1, № 1. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 50.

[74] Ibid., p. 34—35.

[75] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149.

[76] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London 1896, p. 34—35.

[77] Ibid., p. 36—39.

[78] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 900—901.



15

Рояль и струнные инструменты Бетховена: віолончель А. Гварнери (1675 г.); скрипка Амати (1690 г.); скрипка Іосифа Гварнери (1718 г.) и віола В. Ругеро (1690 г.). Музей имени Бетховена въ Боннѣ.

по недоразумѣнію. Фердинандъ Рисъ, проживавшій въ Баденѣ у гр. Броуна, часто знакомилъ семью и гостей послѣдняго съ новѣйшими произведеніями Бетховена. Однажды Рисъ сыгралъ маршъ собственнаго сочиненія, принятый слушателями за композицію Бетховена. Маршъ очень понравился. Черезъ нѣсколько дней Бетховенъ былъ у гр. Броуна, гдѣ былъ встрѣченъ комплиментами по поводу всѣмъ понравившагося марша. Бетховенъ былъ въ недоумѣніи, разъясненіе котораго очень разсмѣшило великаго композитора. Ему былъ сдѣланъ заказъ: написать три марша. Они были сочинены между дѣломъ и вскорѣ окончены [79]. Соната для фортепіано и скрипки A-dur op. 47 была написана для скрипача Бриджтоуера, бывшаго въ 1803 г. въ Вѣнѣ. Игра этого виртуоза до того понравилась Бетховену, что онъ написалъ свою сонату за нѣсколько дней до концерта, въ которомъ она должна была исполняться. Финалъ этой сонаты предназначался сначала для сонаты op. 30, № 1 [80]. Первая часть представляетъ «такой неукротимый потокъ страсти, что и у Бетховена не найдется другой подобной страницы» [81]. Объ этой части въ «Крейцеровой сонатѣ» Л. Толстого сказано: «страшная вещь эта соната. И именно эта часть» [82]. Первое изданіе сонаты было озаглавлено такъ: «Sonata per il pianoforte ed un violino obligato, quasi

---

79 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149.
80 Тамъ же, стр. 154, 159.
81 Тамъ же, стр. 160.
82 Л. Н. Толстой «Крейцерова соната». Изд. «Посредникъ». Москва 1911, стр. 63—65.

инструментальнымъ пьесамъ въ XVII в. Бетховенъ пишетъ скерцо вмѣсто гайдновскаго и моцартовскаго менуэта [73]. Это скерцо, какъ и слѣдующее за нимъ тріо, полно контрастовъ. Forte смѣняется piano, за fortissimo слѣдуетъ полное pianissimo. То слышится весь оркестръ, то одна скрипка, то двѣ валторны, то опять весь оркестръ. И всѣ переливы умѣщаются въ весьма небольшомъ количествѣ тактовъ. Точно также быстро смѣняются тональности. Въ скерцо композиторъ, начиная въ D-dur, переходитъ въ B-dur, затѣмъ въ A-dur, потомъ возвращается опять въ D-dur и модулируетъ въ F-dur, а въ тріо, написанномъ въ D-dur, внезапно слышится Fis-dur. Ничего подобнаго не было въ музыкѣ XVIII вѣка. Композиторы того времени находились въ полной зависимости отъ господъ, которымъ служили, и строго соблюдали положенныя правила этикета. Такое же подчиненіе разъ установленнымъ правиламъ замѣчается и въ ихъ музыкѣ. Наоборотъ, Бетховенъ, войдя въ высшій кругъ вѣнской аристократіи, сразу завоевалъ независимость и самостоятельность и гордо сбросилъ съ себя свѣтскія правила, стѣснявшія его свободу [74]. Бетховенъ даже становился грубъ до дерзости, если встрѣчалъ къ себѣ и своему искусству недостаточное вниманіе и почтеніе. Такъ, напримѣръ, Бетховенъ, играя на фортепіано въ одной великосвѣтской гостиной, замѣтилъ, что одинъ изъ гостей, графъ Пальфи, продолжалъ оживленную бесѣду съ дамами, несмотря на то, что артистъ бросалъ на него негодующіе взоры. Наконецъ, Бетховенъ вскочилъ со стула, бросилъ крышку на клавиши и воскликнулъ: «Для такихъ свиней я не стану играть» [75]. Вотъ этотъ независимый, неукротимый духъ композитора сказывается и въ его твореніяхъ, отступающихъ отъ установленныхъ и освѣщенныхъ временемъ принциповъ. Скерцо второй симфоніи является весьма яркимъ отраженіемъ индивидуальности автора [76]. Финалъ отличается оригинальностью и странностью, поражавшею современниковъ, незнакомыхъ съ позднѣйшими твореніями Бетховена. Эта часть, полная капризнаго юмора, оканчивается кодою, уносящей слушателя далеко за предѣлы дѣйствительности, въ идеальный міръ высшей музыкальной красоты [77].

Къ 1803 г. относятся слѣдующія произведенія: романсъ для скрипки съ оркестромъ G-dur (ор. 40); три марша для фортепіано въ 4 руки (ор. 45), № 1 C-dur, № 2 Es-dur, № 3 D-dur; соната для фортепіано и скрипки A-dur (ор. 47), посвященная Р. Крейцеру; 6 пѣсенъ на слова Геллерта для одного голоса съ фортепіано, ор. 48 [78]. Марши въ 4 руки ор. 45 были заказаны Бетховену русскимъ графомъ Броуномъ. Этотъ заказъ былъ сдѣланъ

---

[73] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва, 1901, стр. 1188. Въ первый разъ Бетховенъ пользуется терминомъ скерцо въ третьей части Es-dur'наго тріо Ор. 1, № 1. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 50.

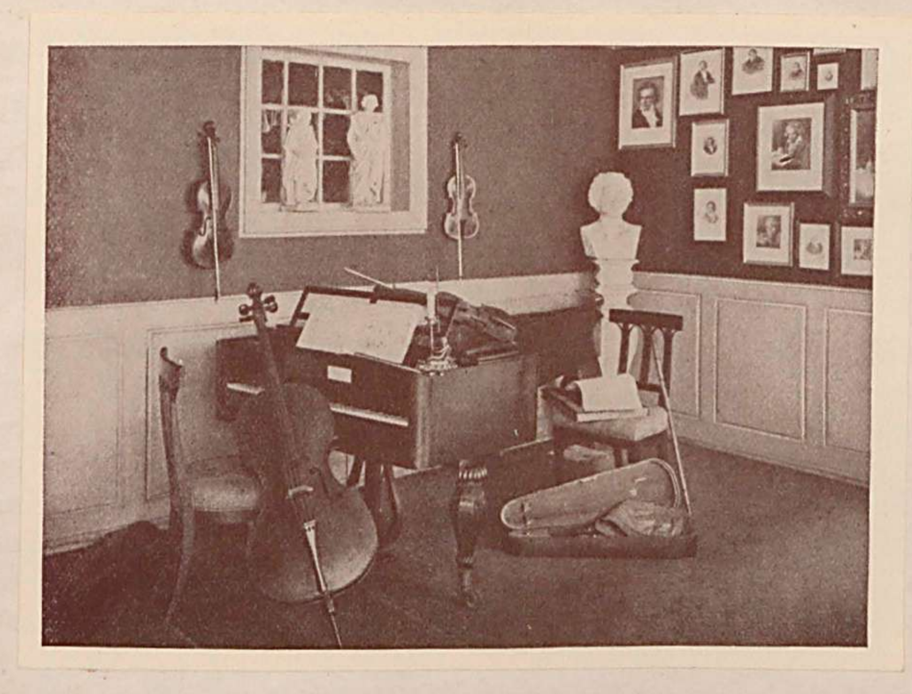
[74] Ibid., p. 34—35.

[75] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149.

[76] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London 1896, p. 34—35.

[77] Ibid., p. 36—39.

[78] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 900—901.



Рояль и струнные инструменты Бетховена: віолончель А. Гварнери (1675 г.); скрипка Амати (1690 г.); скрипка Іосифа Гварнери (1718 г.) и віола В. Ругеро (1690 г.). Музей имени Бетховена въ Боннѣ.

15

по недоразумѣнію. Фердинандъ Рисъ, проживавшій въ Баденѣ у гр. Броуна, часто знакомилъ семью и гостей послѣдняго съ новѣйшими произведеніями Бетховена. Однажды Рисъ сыгралъ маршъ собственнаго сочиненія, принятый слушателями за композицію Бетховена. Маршъ очень понравился. Черезъ нѣсколько дней Бетховенъ былъ у гр. Броуна, гдѣ былъ встрѣченъ комплиментами по поводу всѣмъ понравившагося марша. Бетховенъ былъ въ недоумѣніи, разъясненіе котораго очень разсмѣшило великаго композитора. Ему былъ сдѣланъ заказъ: написать три марша. Они были сочинены между дѣломъ и вскорѣ окончены [79]. Соната для фортепіано и скрипки A-dur ор. 47 была написана для скрипача Бриджтоуера, бывшаго въ 1803 г. въ Вѣнѣ. Игра этого виртуоза до того понравилась Бетховену, что онъ написалъ свою сонату за нѣсколько дней до концерта, въ которомъ она должна была исполняться. Финалъ этой сонаты предназначался сначала для сонаты ор. 30, № 1 [80]. Первая часть представляетъ «такой неукротимый потокъ страсти, что и у Бетховена не найдется другой подобной страницы» [81]. Объ этой части въ «Крейцеровой сонатѣ» Л. Толстого сказано: «страшная вещь эта соната. И именно эта часть» [82]. Первое изданіе сонаты было озаглавлено такъ: «Sonata per il pianoforte ed un violino obligato, quasi

[79] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149.
[80] Тамъ же, стр. 154, 159.
[81] Тамъ же, стр. 160.
[82] Л. Н. Толстой «Крейцерова соната». Изд. «Посредникъ». Москва 1911, стр. 63—65.

come d'un concerto». Эта соната представляетъ концертъ для двухъ инструментовъ, «и въ этомъ стилѣ нѣтъ въ музыкальной литературѣ произведенія ему равнаго»[83]. Соната была посвящена сначала (въ рукописи) Бриджтоуеру, съ которымъ впослѣдствіи Бетховенъ поссорился, и посвятилъ скрипачу Крейцеру, почему она и называется «Крейцеровой сонатой»[84]. Крейцеръ очень понравился Бетховену, который писалъ издателю Н. Зимроку въ Боннъ изъ Вѣны 4 октября 1804 г.: «Этотъ Крейцеръ славный, добрый, малый; онъ доставилъ мнѣ много удовольствія во время своего пребыванія здѣсь; его скромность и искренность мнѣ милѣе всѣхъ extérieur или intérieur большинства виртуозовъ»[85]. Хотя Крейцеръ былъ знаменитый скрипачъ, но едва ли былъ достоинъ этого посвященія, потому что не понималъ музыки Бетховена и при исполненіи его второй симфоніи убѣжалъ изъ залы, затыкая себѣ уши. Посвященную ему сонату самъ онъ никогда не игралъ[86].

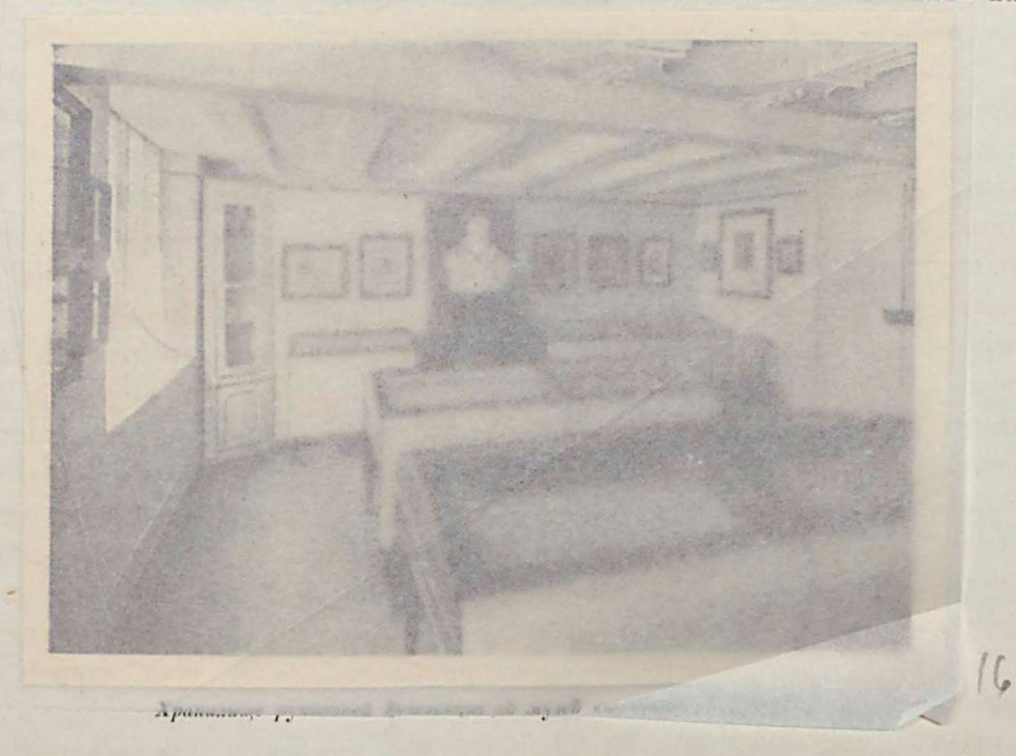
«Вслѣдъ за второй симфоніей и «Крейцеровой сонатой» создана знаменитая Eroica, рожденная въ лучахъ славы великаго корсиканца, сверстника Бетховена»[87]. Свою симпатію къ Наполеону Бетховенъ выражалъ еще въ 1798 г., посѣщая генерала Бернадотта[88]. Можетъ-быть, Бернадоттъ и внушилъ Бетховену мысль написать симфонію, прославляющую Наполеона. Тогда Наполеонъ былъ извѣстенъ, какъ защитникъ свободы, спаситель Франціи и возстановитель порядка и благосостоянія и считался воплощеніемъ революціи и ея чаяній. Бетховенъ всегда симпатизировалъ республикѣ и очень интересовался французской революціей. Ея пылъ и внушенное ею стремленіе къ независимости отразились уже и въ первыхъ двухъ симфоніяхъ Бетховена[89]. Но эти двѣ симфоніи еще принадлежали по духу старой школѣ Гайдна и Моцарта, хотя и въ той и другой замѣтны черты бетховенской самобытной индивидуальности. Въ «Героической симфоніи» Бетховенъ прокладываетъ новый путь и освобождается отъ вліянія предшественниковъ. Оригинальность заключается въ органическомъ сліяніи главной партіи и побочной, въ эпизодахъ разработки и въ кодѣ, оканчивающей первую часть. Новизна второй части—въ ея обозначеніи маршемъ. По мнѣнію Grove, Бетховенъ въ своихъ симфоніяхъ впервые обозначилъ третью часть терминомъ скерцо именно въ «Героической»[90]. Наконецъ, финалъ проникнутъ такой отвагой, которая по своему характеру рѣзко отличаетъ эту часть отъ финаловъ предыдущихъ симфоній какъ Бетховена, такъ и его предшественниковъ[91].

Интересъ третьей симфоніи заключается и въ ея названіи. Ранѣе ея Бетховенъ только разъ далъ названіе своей инструментальной пьесѣ, именно «Патетической сонатѣ»[92]. Сначала Бетховенъ написалъ вверху заглавнаго

---

[83] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 160.
[84] Тамъ же, стр. 159—160.
[85] Тамъ же, стр. 161.
[86] Тамъ же, стр. 160.
[87] Тамъ же, стр. 161.
[88] Тамъ же, стр. 162.
[89] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 51—52.
[90] Ibid., p. 50.
[91] Ibid., p. 50.
[92] Ibid., p. 51.

листа «Buonaparte», а внизу «Luigi van Beethoven» [93]. Какъ Бетховенъ хотѣлъ заполнить пространство между этими словами—неизвѣстно. Но, когда Бетховенъ узналъ, что Наполеонъ принялъ титулъ императора, онъ воспылалъ гнѣвомъ и уничтожилъ заглавный листъ своей симфоніи [94]. Впослѣдствіи Бетховенъ написалъ такое заглавіе своей третьей симфоніи: «Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo» [95]. Съ теченіемъ времени гнѣвъ Бетховена на Наполеона смягчился. Въ 1807 г. Бетховенъ хотѣлъ ѣхать



Хранилище [illegible]

съ барономъ Тремономъ, состоявшимъ въ Вѣнѣ при французскомъ посольствѣ, въ Парижъ и выражалъ желаніе представиться императору [96]. Когда же дошла до Бетховена вѣсть о смерти Наполеона (5 мая 1821 г.), то композиторъ сказалъ: «Я уже написалъ музыку для этой катастрофы» [97]. Можетъ-быть, эти слова относятся къ похоронному маршу этой симфоніи, а можетъ-быть, и ко всей симфоніи. «Въ этомъ свѣтѣ—пишетъ Grove—какъ трогательно слово sovvenire въ заглавіи. Великій человѣкъ, хотя императоръ, уже умеръ, и пережило лишь воспоминаніе о его величіи» [98].

На партіи 1-ой скрипки было написано слѣдующее примѣчаніе: «Такъ какъ симфонія эта необычайно длинная, то ее слѣдуетъ ставить скорѣе въ началѣ, чѣмъ въ концѣ программы, пожалуй, послѣ увертюры, или романса,

---

[93] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 53.

[94] Ibid., p. 53—54.

[95] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 240.

[96] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 162.

[97] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 54.

[98] Ibid., p., 54.

come d'un concerto». Эта соната представляетъ концертъ для двухъ инструментовъ, «и въ этомъ стилѣ нѣтъ въ музыкальной литературѣ произведенія ему равнаго» [83]. Соната была посвящена сначала (въ рукописи) Бриджтоуеру, съ которымъ впослѣдствіи Бетховенъ поссорился, и посвятилъ скрипачу Крейцеру, почему она и называется «Крейцеровой сонатой» [84]. Крейцеръ очень понравился Бетховену, который писалъ издателю Н. Зимроку въ Боннъ изъ Вѣны 4 октября 1804 г.: «Этотъ Крейцеръ славный, добрый, малый; онъ доставилъ мнѣ много удовольствія во время своего пребыванія здѣсь; его скромность и искренность мнѣ милѣе всѣхъ extérieur или intérieur большинства виртуозовъ» [85]. Хотя Крейцеръ былъ знаменитый скрипачъ, но едва ли былъ достоинъ этого посвященія, потому что не понималъ музыки Бетховена и при исполненіи его второй симфоніи убѣжалъ изъ залы, затыкая себѣ уши. Посвященную ему сонату самъ онъ никогда не игралъ [86].

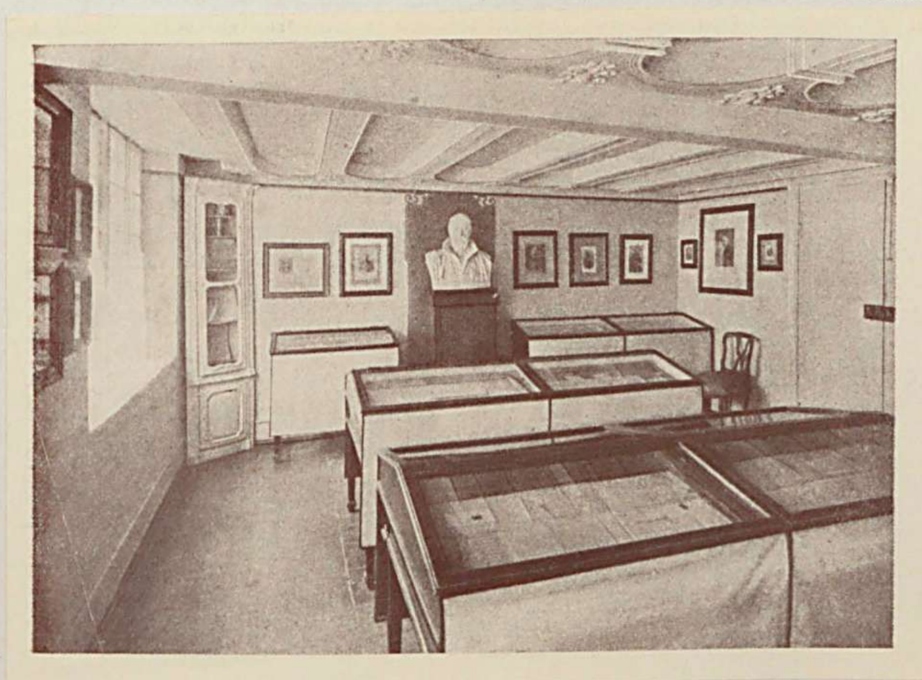
«Вслѣдъ за второй симфоніей и «Крейцеровой сонатой» создана знаменитая Eroica, рожденная въ лучахъ славы великаго корсиканца, сверстника Бетховена» [87]. Свою симпатію къ Наполеону Бетховенъ выражалъ еще въ 1798 г., посѣщая генерала Бернадотта [88]. Можетъ-быть, Бернадоттъ и внушилъ Бетховену мысль написать симфонію, прославляющую Наполеона. Тогда Наполеонъ былъ извѣстенъ, какъ защитникъ свободы, спаситель Франціи и возстановитель порядка и благосостоянія и считался воплощеніемъ революціи и ея чаяній. Бетховенъ всегда симпатизировалъ республикѣ и очень интересовался французской революціей. Ея пылъ и внушенное ею стремленіе къ независимости отразились уже и въ первыхъ двухъ симфоніяхъ Бетховена [89]. Но эти двѣ симфоніи еще принадлежали по духу старой школѣ Гайдна и Моцарта, хотя и въ той и другой замѣтны черты бетховенской самобытной индивидуальности. Въ «Героической симфоніи» Бетховенъ прокладываетъ новый путь и освобождается отъ вліянія предшественниковъ. Оригинальность заключается въ органическомъ сліяніи главной партіи и побочной, въ эпизодахъ разработки и въ кодѣ, оканчивающей первую часть. Новизна второй части—въ ея обозначеніи маршемъ. По мнѣнію Grove, Бетховенъ въ своихъ симфоніяхъ впервые обозначилъ третью часть терминомъ скерцо именно въ «Героической» [90]. Наконецъ, финалъ проникнутъ такой отвагой, которая по своему характеру рѣзко отличаетъ эту часть отъ финаловъ предыдущихъ симфоній какъ Бетховена, такъ и его предшественниковъ [91].

Интересъ третьей симфоніи заключается и въ ея названіи. Ранѣе ея Бетховенъ только разъ далъ названіе своей инструментальной пьесѣ, именно «Патетической сонатѣ» [92]. Сначала Бетховенъ написалъ вверху заглавнаго

---

[83] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 160.
[84] Тамъ же, стр. 159—160.
[85] Тамъ же, стр. 161.
[86] Тамъ же, стр. 160.
[87] Тамъ же, стр. 161.
[88] Тамъ же, стр. 162.
[89] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 51—52.
[90] Ibid., p. 50.
[91] Ibid., p. 50.
[92] Ibid., p. 51.

листа «Buonaparte», а внизу «Luigi van Beethoven» [93]. Какъ Бетховенъ хотѣлъ заполнить пространство между этими словами—неизвѣстно. Но, когда Бетховенъ узналъ, что Наполеонъ принялъ титулъ императора, онъ воспылалъ гнѣвомъ и уничтожилъ заглавный листъ своей симфоніи [94]. Впослѣдствіи Бетховенъ написалъ такое заглавіе своей третьей симфоніи: «Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo» [95]. Съ теченіемъ времени гнѣвъ Бетховена на Наполеона смягчился. Въ 1807 г. Бетховенъ хотѣлъ ѣхать



16

Хранилище рукописей Бетховена въ музеѣ его имени въ Боннѣ.

съ барономъ Тремономъ, состоявшимъ въ Вѣнѣ при французскомъ посольствѣ, въ Парижъ и выражалъ желаніе представиться императору [96]. Когда же дошла до Бетховена вѣсть о смерти Наполеона (5 мая 1821 г.), то композиторъ сказалъ: «Я уже написалъ музыку для этой катастрофы» [97]. Можетъ-быть, эти слова относятся къ похоронному маршу этой симфоніи, а можетъ-быть, и ко всей симфоніи. «Въ этомъ свѣтѣ—пишетъ Grove—какъ трогательно слово sovvenire въ заглавіи. Великій человѣкъ, хотя императоръ, уже умеръ, и пережило лишь воспоминаніе о его величіи» [98].

На партіи 1-ой скрипки было написано слѣдующее примѣчаніе: «Такъ какъ симфонія эта необычайно длинная, то ее слѣдуетъ ставить скорѣе въ началѣ, чѣмъ въ концѣ программы, пожалуй, послѣ увертюры, или романса,

[93] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 53.
[94] Ibid., p. 53—54.
[95] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. I, p. 240.
[96] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 162.
[97] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 54.
[98] Ibid., p., 54.

или концерта. Если исполнить ее слишкомъ поздно, то можно опасаться, что она не произведетъ на слушателя, уже утомленнаго предшествующими номерами, того впечатлѣнія, котораго авторъ желаетъ достичь» [99].

Въ этой симфоніи три валторны. Третья употреблена едва ли не впервые въ симфоніи. Въ примѣчаніи сказано, что партія третьей валторны написана такъ, что ее одинаково можетъ исполнять или первая, или вторая валторна [100].

Тема «Героической симфоніи» представляетъ поразительное сходство съ темой увертюры къ опереттѣ Моцарта «Bastien et Bastienne» [101]. Эту оперетту Бетховенъ могъ слышать въ Боннѣ [102]. Подобныя заимствованія встрѣчаются постоянно. Гендель пользовался темами Кариссими и Страделла, Моцартъ заимствовалъ у Генделя, Мендельсонъ бралъ старыя церковныя мелодіи, а также темы у Баха и Бетховена; Шуманъ и Вагнеръ—у Мендельсона, Бетховенъ—у Гайдна и Моцарта; Шубертъ и Брамсъ также черпали у прежнихъ композиторовъ [103]. Но эти заимствованія нисколько не мѣшаютъ оригинальности, заключающейся въ самобытности и индивидуальности геніальнаго художника, вылившейся безсознательно въ его творчествѣ. «Искусство есть искреннее выраженіе всего того, что интересуетъ, волнуетъ, привлекаетъ къ себѣ или отталкиваетъ отъ себя художника. Поэтому каждое художественное произведеніе болѣе или менѣе ярко обнаруживаетъ самобытную личность автора. Оно, такъ сказать, есть духовный портретъ послѣдняго» [104]. И «Героическая симфонія» не только музыкальный портретъ Наполеона, но и самого автора, какъ и всѣ его произведенія [105].

Если для первой части своей «Героической симфоніи» Бетховенъ взялъ моцартовскую тему, то для послѣдней части этой симфоніи авторъ воспользовался темой своего балета «Творенія Прометея». Финалъ «Героической симфоніи» есть рядъ варіацій на эту тему, которая, вѣроятно, очень нравилась Бетховену, употребившему ее также въ варіаціяхъ для фортепіано ор. 35 и въ одномъ контрдансѣ [106].

Хотя въ тематическомъ отношеніи «Героическая симфонія» отнюдь не отличается новизною, и оригинальность ея заключается въ индивидуальности автора, столь рельефно запечатлѣвшейся на его твореніи, тѣмъ не менѣе, въ этой симфоніи есть новыя, до тѣхъ поръ неслыханныя звуковыя комбинаціи. Въ концѣ разработки скрипки играютъ ля-бемоль и си-бемоль, т.-е. часть до-

---

[99] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 163.

[100] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 57, 95.

[101] Ibid., p. 59—60. Бетховенъ воспользовался также для своей «Героической симфоніи» мелодіей изъ баллады своего учителя Neefe: «Lord Heinrich und Kätchen»—мелодіей на слова: «Du blöder Kind». (Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18 J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I, S. 231—233).

[102] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 93.

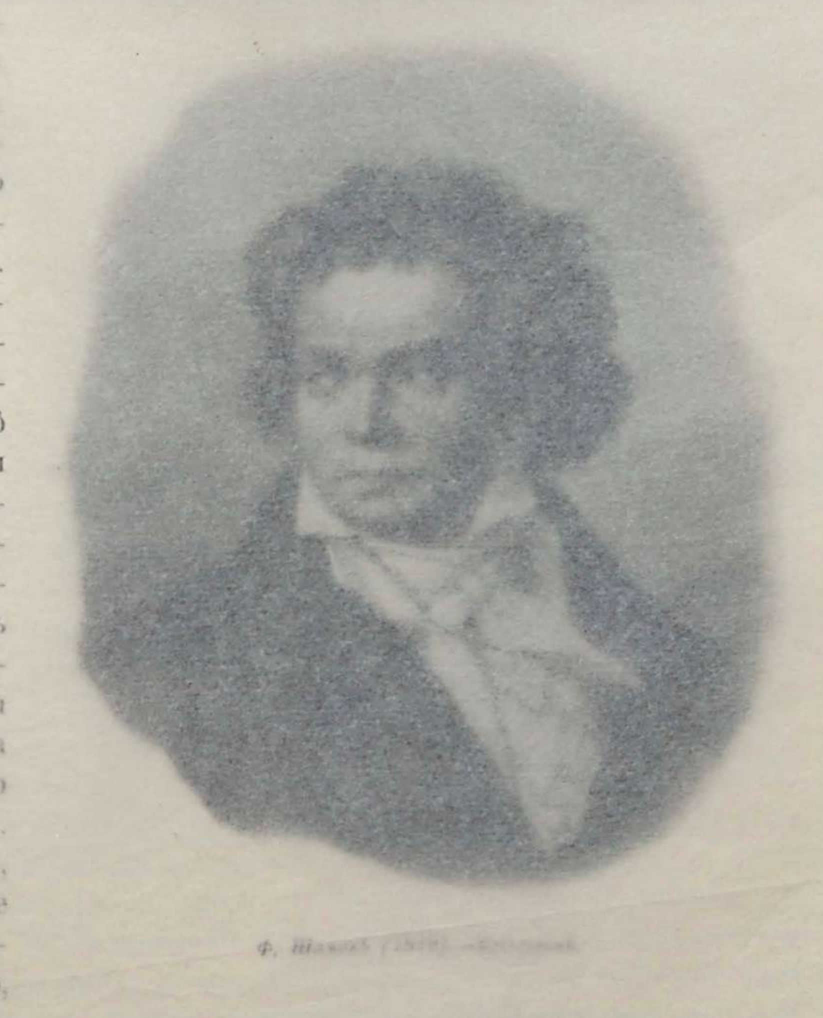
[103] Ibid., p. 60. На заимствованія геніальныхъ художниковъ я обращалъ вниманіе въ своей «Эстетикѣ въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. СПБ. 1913. Т. I, стр. 121—128.

[104] Л. Саккетти, «Эстетика въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. СПБ. 1913. Томъ I, стр. 131.

[105] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 55—56, 187. Ср. мой разборъ «Героической симфоніи», помѣщенный въ сборникѣ моихъ статей «Изъ области эстетики и музыки». СПБ. 1896, стр. 177—187.

[106] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 81.

минантъ-септаккорда, а валторны исполняютъ тему, построенную на ми-бемоль мажорномъ трезвучіи. Этотъ эффектъ казался до такой спепени страннымъ, что на репетиціи онъ былъ объясненъ Рисомъ ошибкой валторниста, будто бы вступившаго слишкомъ рано; Рисъ едва избѣгнулъ пощечины отъ своего разгнѣваннаго учителя, написавшаго это мѣсто вполнѣ сознательно. Фетисъ и итальянскіе дирижеры исправляли это мѣсто, читая ноты валторны въ теноровомъ ключѣ. Въ такомъ случаѣ валторна играла бы тоны си-бемоль мажорнаго трезвучія, которые вмѣстѣ съ тонами, исполняемыми скрипками, давали бы правильный доминантъ-септаккордъ: си-бемоль — ре—фа—ля-бемоль. Въ англійскомъ полномъ собраніи симфоній Моцарта и Бетховена 1820 года второй скрипкѣ вмѣсто ля-бемоль дано соль [107]. Подобныя исправленія, искажавшія произведеніе Бетховена, являлись слѣдствіемъ непониманія того, что звуковая комбинація, казавшаяся столь странною и даже ошибочною, можетъ быть объяснена ундецимъ-аккордомъ, построеннымъ изъ пяти терцій [108] и состоящимъ изъ звуковъ тоническаго трезвучія и доминантъ септаккорда: ми-бемоль—соль—си-бемоль—ре—фа—ля-бемоль [109].



Но оригинальность «Героической симфоніи» заключается не столько въ новыхъ звуковыхъ комбинаціяхъ, сколько въ томъ, что она начинаетъ собою новое направленіе въ музыкѣ, которое ставитъ психологическія проблемы и уже не настраиваетъ насъ произвольно, наивно радуясь своей

[107] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 66.

[108] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Перев. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва 1901, стр. 1300.

[109] Л. Саккетти, «Краткое руководство къ теоріи музыки». 3-е изд. СПБ. 1909, стр. 64.

или концерта. Если исполнить ее слишкомъ поздно, то можно опасаться, что она не произведетъ на слушателя, уже утомленнаго предшествующими номерами, того впечатлѣнія, котораго авторъ желаетъ достичь»[99].

Въ этой симфоніи три валторны. Третья употреблена едва ли не впервые въ симфоніи. Въ примѣчаніи сказано, что партія третьей валторны написана такъ, что ее одинаково можетъ исполнять или первая, или вторая валторна[100].

Тема «Героической симфоніи» представляетъ поразительное сходство съ темой увертюры къ опереттѣ Моцарта «Bastien et Bastienne»[101]. Эту оперетту Бетховенъ могъ слышать въ Боннѣ[102]. Подобныя заимствованія встрѣчаются постоянно. Гендель пользовался темами Кариссими и Страделла, Моцартъ заимствовалъ у Генделя, Мендельсонъ бралъ старыя церковныя мелодіи, а также темы у Баха и Бетховена; Шуманъ и Вагнеръ—у Мендельсона, Бетховенъ—у Гайдна и Моцарта; Шубертъ и Брамсъ также черпали у прежнихъ композиторовъ[103]. Но эти заимствованія нисколько не мѣшаютъ оригинальности, заключающейся въ самобытности и индивидуальности геніальнаго художника, вылившейся безсознательно въ его творчествѣ. «Искусство есть искреннее выраженіе всего того, что интересуетъ, волнуетъ, привлекаетъ къ себѣ или отталкиваетъ отъ себя художника. Поэтому каждое художественное произведеніе болѣе или менѣе ярко обнаруживаетъ самобытную личность автора. Оно, такъ сказать, есть духовный портретъ послѣдняго»[104]. И «Героическая симфонія» не только музыкальный портретъ Наполеона, но и самого автора, какъ и всѣ его произведенія[105].

Если для первой части своей «Героической симфоніи» Бетховенъ взялъ моцартовскую тему, то для послѣдней части этой симфоніи авторъ воспользовался темой своего балета «Творенія Прометея». Финалъ «Героической симфоніи» есть рядъ варіацій на эту тему, которая, вѣроятно, очень нравилась Бетховену, употребившему ее также въ варіаціяхъ для фортепіано ор. 35 и въ одномъ контрдансѣ[106].

Хотя въ тематическомъ отношеніи «Героическая симфонія» отнюдь не отличается новизною, и оригинальность ея заключается въ индивидуальности автора, столь рельефно запечатлѣвшейся на его твореніи, тѣмъ не менѣе, въ этой симфоніи есть новыя, до тѣхъ поръ неслыханныя звуковыя комбинаціи. Въ концѣ разработки скрипки играютъ ля-бемоль и си-бемоль, т.-е. часть до-

---

[99] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 163.

[100] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 57, 95.

[101] Ibid., p. 59—60. Бетховенъ воспользовался также для своей «Героической симфоніи» мелодіей изъ баллады своего учителя Neefe: «Lord Heinrich und Kätchen»—мелодіей на слова: «Du blöder Kind». (Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18 J.». Stuttgart und Berlin. 1902. Bd. I. Abth. I, S. 231—233).

[102] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 93.

[103] Ibid., p. 60. На заимствованія геніальныхъ художниковъ я обращалъ вниманіе въ своей «Эстетикѣ въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. СПБ. 1913. Т. I, стр. 121—128.

[104] Л. Саккетти, «Эстетика въ общедоступномъ изложеніи». 2-е изд. СПБ. 1913. Томъ I, стр. 131.

[105] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 55—56, 187. Ср. мой разборъ «Героической симфоніи», помѣщенный въ сборникѣ моихъ статей «Изъ области эстетики и музыки». СПБ. 1896, стр. 177—187.

[106] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 81.

минантъ-септаккорда, а валторны исполняютъ тему, построенную на ми-бемоль мажорномъ трезвучіи. Этотъ эффектъ казался до такой спепени страннымъ, что на репетиціи онъ былъ объясненъ Рисомъ ошибкой валторниста, будто бы вступившаго слишкомъ рано; Рисъ едва избѣгнулъ пощечины отъ своего разгнѣваннаго учителя, написавшаго это мѣсто вполнѣ сознательно. Фетисъ и итальянскіе дирижеры исправляли это мѣсто, читая ноты валторны въ теноровомъ ключѣ. Въ такомъ случаѣ валторна играла бы тоны си-бемоль мажорнаго трезвучія, которые вмѣстѣ съ тонами, исполняемыми скрипками, давали бы правильный доминантъ-септаккордъ: си-бемоль — ре—фа—ля-бемоль. Въ англійскомъ полномъ собраніи симфоній Моцарта и Бетховена 1820 года второй скрипкѣ вмѣсто ля-бемоль дано соль [107]. Подобныя исправленія, искажавшія произведеніе Бетховена, являлись слѣдствіемъ непониманія того, что звуковая комбинація, казавшаяся столь странною и даже ошибочною, можетъ быть объяснена ундецимъ-аккордомъ, построеннымъ изъ пяти терцій [108] и состоящимъ изъ звуковъ тоническаго трезвучія и доминантъ септаккорда: ми-бемоль—соль—си-бемоль—ре—фа—ля-бемоль [109].



Ф. Шимонъ (1819).—Бетховенъ.

Но оригинальность «Героической симфоніи» заключается не столько въ новыхъ звуковыхъ комбинаціяхъ, сколько въ томъ, что она начинаетъ собою новое направленіе въ музыкѣ, которое ставитъ психологическія проблемы и уже не настраиваетъ насъ произвольно, наивно радуясь своей

[107] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 66.

[108] Г. Риманъ, «Музыкальный словарь». Перев. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона. Москва 1901, стр. 1300.

[109] Л. Саккетти, «Краткое руководство къ теоріи музыки». 3-е изд. СПБ. 1909, стр. 64.

мощи, а предначертываетъ твердый, внутренне-обоснованный планъ, для возбужденія въ насъ ряда развивающихся настроеній и, само собою разумѣется, дѣйствуетъ тѣми же средствами, но уже сознательно, давая себѣ отчетъ въ своихъ эффектахъ [110]. Подобнаго рода музыка возбуждаетъ въ слушателѣ непреодолимое желаніе узнать, что́ композиторъ хотѣлъ выразить въ своемъ произведеніи. Воображеніе является на помощь и уноситъ въ субъективный міръ фантазіи. Такимъ образомъ, каждый изъ слушателей объясняетъ содержаніе подобнаго произведенія по-своему. Образчиками такихъ произвольныхъ сужденій могутъ служить объясненія, данныя Рихардомъ Вагнеромъ и Берліозомъ, «Героической (третьей) симфоніи» Бетховена, въ которой авторъ сдѣлалъ первый шагъ въ новомъ направленіи инструментальной музыки.

Р. Вагнеръ [111] видитъ въ первой части этой симфоніи изображеніе героически-сильнаго духа, «титана, борющагося съ богами». Вторая часть, по мнѣнію Р. Вагнера, есть выраженіе скорби по поводу трагической катастрофы, на которую обыкновенно обреченъ герой мощью собственной индивидуальности, борющейся съ враждебнымъ рокомъ. Третья часть (скерцо) изображаетъ ясное, бодрое настроеніе мощнаго характера, сознающаго свою силу, наслаждающагося видомъ природы, веселящагося на охотѣ и т. д. Въ четвертой части первая тема изображаетъ мужской элементъ, вторая — женскій. Сочетаніе этихъ контрастирующихъ темъ изображаетъ любовь. Любовь еще болѣе укрѣпляетъ духъ, который въ апогеѣ своего величія является въ заключеніи всего произведенія.

Берліозъ [112] считаетъ ошибочнымъ сокращать надпись на партитурѣ этой симфоніи: «Героическая симфонія, прославляющая день смерти великаго человѣка». «Я не знаю другого примѣра въ музыкѣ—говоритъ Берліозъ,—гдѣ грусть выражалась бы въ такихъ чистыхъ, благородныхъ формахъ». По мнѣнію Берліоза, первая часть симфоніи проникнута серьезнымъ, драматическимъ характеромъ, мѣстами доходящимъ до ужаса. Въ этихъ моментахъ Берліозъ слышитъ «гласъ отчаянія и почти ярости». Во второй части Берліозъ, подобно Р. Вагнеру, видитъ мрачный, трагическій характеръ. Третья же часть, которой Р. Вагнеръ приписываетъ бодрое, ясное, даже веселое настроеніе героя, по мнѣнію Берліоза, проникнута похороннымъ характеромъ: это похоронныя игры, омраченныя траурными мыслями,—игры, «подобныя тѣмъ, которыми воины «Иліады» почтили прахъ своего вождя». Въ четвертой части, въ которой Р. Вагнеръ слышитъ эротическіе звуки, Берліозъ усматриваетъ слезы о погибшемъ героѣ, и только въ заключеніи, по мнѣнію Берліоза, «поэтъ оставляетъ элегію, чтобъ восторженно запѣть гимнъ славы».

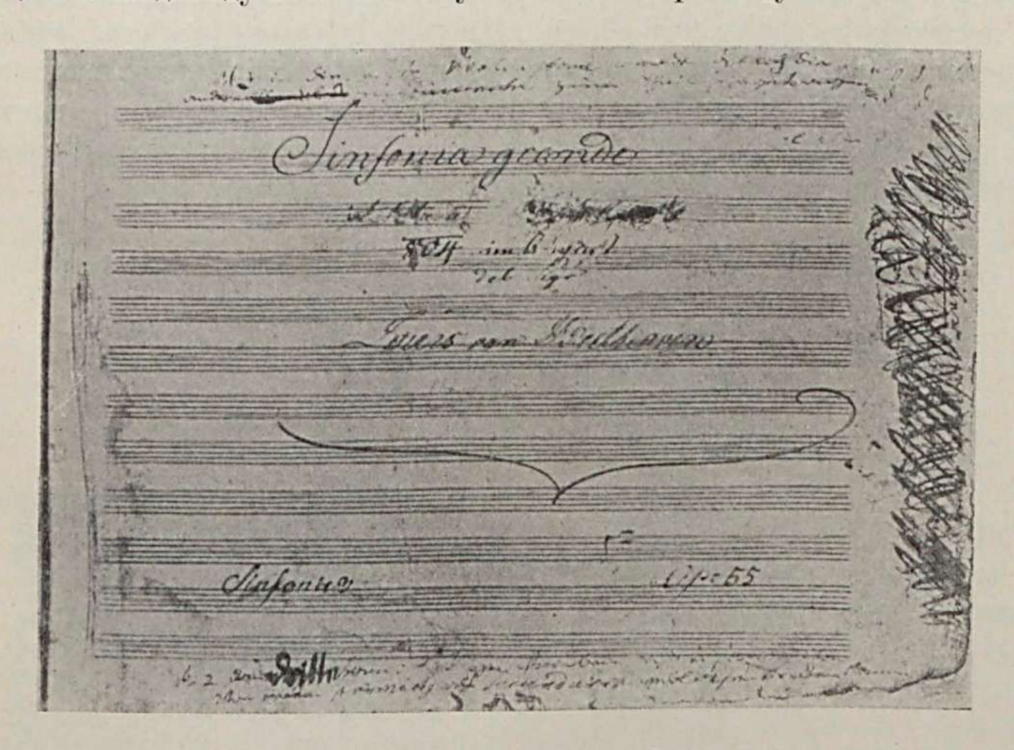
---

[110] «Die Grenzen der Music und Poesie» von Ambros. Zweite Auflage. Leipzig. 1872. S. 67.

[111] R. Wagner, «Beethoven's Heroische Symphonies» (см. «Gesammelte Schriften und Dichtungen von R. Wagner». Leipzig 1872. Bd. V. S. 219—223).

[112] Hector Berlioz, «Voyage musical en Allemagne et en Italie. Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber». Paris 1844. T. I, p. 279—288.

Приведенныя объясненія Вагнера и Берліоза одной и той же «Героической симфоніи» Бетховена, съ одной стороны, показываютъ произвольность подобныхъ объясненій, съ другой—неопредѣленность инструментальной музыки. Дѣйствительно, слова Вагнера и Берліоза нисколько не объясняютъ содержанія самого произведенія: они разсказываютъ лишь, что чувствовали Вагнеръ и Берліозъ, слушая «Героическую симфонію» Бетховена, и какъ направлялось воображеніе этихъ двухъ различныхъ индивидуальностей. Разница этихъ индивидуальностей обусловливаетъ разницу объясненій. Само



Титульная страница партитуры „Eroica“.

же произведеніе, какъ чисто-инструментальная музыка, ограничивающаяся одними музыкальными средствами, не даетъ никакого опредѣленнаго представленія, а подобно крику выражаетъ лишь силу, напряженіе аффекта. Мы не имѣемъ рѣшительно никакой возможности узнать изъ самого произведенія, что оно изображаетъ, но по энергическому характеру музыки признаемъ въ немъ выраженіе духа героической личности, а не какого-нибудь идиллически-настроеннаго человѣка. Мы рѣшительно воспротивимся назвать героическую симфонію пасторальною, пасторальную — героической. Итакъ, инструментальная музыка лишена возможности изображать опредѣленные образы и понятія, но имѣетъ всѣ средства, выражая напряженіе, энергію страсти, навѣвать на насъ опредѣленное настроеніе, которое возбуждаетъ представленія соотвѣтствующаго характера. Въ этомъ заключаются сила,

смыслъ и нравственное значенiе инструментальной музыки. Слушанiе «Героической симфонiи» Бетховена имѣетъ благотворное влiянiе, какъ и чтенiе бiографiи какой-нибудь героической личности. Чтенiе подобной бiографiи, доставляя нашему воображенiю извѣстныя представленiя, по закону сочувствiя, возбуждаетъ въ насъ настроенiе героя и заставляетъ до нѣкоторой степени (смотря по впечатлительности читателя) перечувствовать то, что испыталъ герой. «Героическая симфонiя» прямо настраиваетъ насъ на извѣстный ладъ, подъ влiянiемъ котораго воображенiе рисуетъ соотвѣтствующiе испытываемому настроенiю героическiе образы. Итакъ, обратными путями, какъ чтенiе подобной бiографiи, такъ и слушанiе этой симфонiи доставляютъ сходные результаты: укрѣпленiе нашего духа сильными, здоровыми впечатлѣнiями и возбужденiе въ насъ сочувствiя къ рисуемой нашимъ воображенiемъ героической личности [113].



[113] Ср. мой разборъ «Героической симфонiи», помѣщенный въ сборникѣ моихъ статей: «Изъ области эстетики и музыки». СПБ. 1896, стр. 186—187.



Бетховенскій домъ въ [illegible]
(Печатано съ разрѣшенія [illegible])

V.

Ъ 1804 г. относится опера «Фиделіо». Въ 1803 г. Шиканедеръ, авторъ текста «Волшебной флейты» Моцарта, обратился къ Бетховену съ предложеніемъ написать оперу «Александръ въ Индіи». Бетховенъ согласился-было, но планъ этотъ, однако, не былъ осуществленъ [1]. Предложеніе же директора театра, барона Броуна, написать оперу, Бетховенъ принялъ и въ 1803 году приступилъ къ оперѣ «Фиделіо» [2]. «Въ концѣ XVIII в. посредственный французскій драматургъ Bouilly написалъ мелодраму «Леонора или супружеская любовь», положенную на музыку сначала композиторомъ Гаво, потомъ Паэромъ [3], пріѣхавшимъ въ Вѣну къ первой постановкѣ своей оперы. Бетховену очень понравилась эта опера, онъ не пропускалъ ни одного представленія ея и, встрѣтивъ однажды автора, не преминулъ выразить свой восторгъ. Польщенный авторъ ждалъ окончанія рѣчи своего собесѣдника, чтобы отвѣтить благодарностью, но Бетховенъ оказался въ этотъ разъ очень словоохотливъ, превозносилъ достоинство каждой сцены и, въ заключеніе, смутилъ автора такимъ восклицаніемъ: — «Да, мой другъ, я непремѣнно напишу музыку къ

[1] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 156—157.

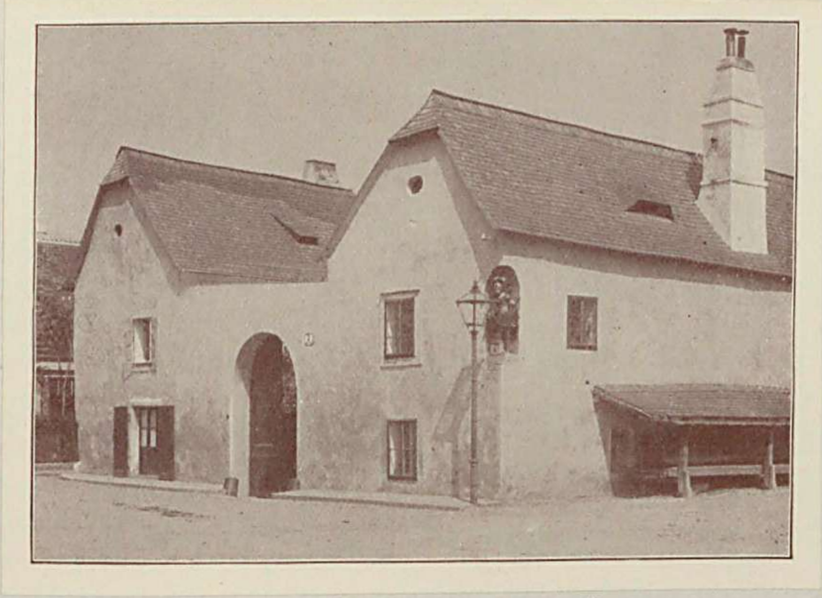
[2] Тамъ же, стр. 169.

[3] «Léonore ou l'amour conjugal», de Bouilly et Gaveaux—была поставлена въ Парижѣ въ 1798 г. Опера Паэра на итальянское либретто съ тѣмъ же сюжетомъ шла въ Дрезденѣ въ 1804 г. (J. G. Prod'homme, «Léonore ou l'amour conjugal», de Bouilly et Gaveaux (A propos du Centenaire de Fidelio). См. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Siebenter Jahrgang. 1905—1906. S. 636—639).

смыслъ и нравственное значеніе инструментальной музыки. Слушаніе «Героической симфоніи» Бетховена имѣетъ благотворное вліяніе, какъ и чтеніе біографіи какой-нибудь героической личности. Чтеніе подобной біографіи, доставляя нашему воображенію извѣстныя представленія, по закону сочувствія, возбуждаетъ въ насъ настроеніе героя и заставляетъ до нѣкоторой степени (смотря по впечатлительности читателя) перечувствовать то, что испыталъ герой. «Героическая симфонія» прямо настраиваетъ насъ на извѣстный ладъ, подъ вліяніемъ котораго воображеніе рисуетъ соотвѣтствующіе испытываемому настроенію героическіе образы. Итакъ, обратными путями, какъ чтеніе подобной біографіи, такъ и слушаніе этой симфоніи доставляютъ сходные результаты: укрѣпленіе нашего духа сильными, здоровыми впечатлѣніями и возбужденіе въ насъ сочувствія къ рисуемой нашимъ воображеніемъ героической личности [113].



[113] Ср. мой разборъ «Героической симфоніи», помѣщенный въ сборникѣ моихъ статей: «Изъ области эстетики и музыки». СПБ. 1896, стр. 186—187.



Бетховенскій домъ въ Гейлигенштадтѣ.
(Печатано съ разрѣшенія издательства Ф. А. Гекъ въ Вѣнѣ.)

V.



Ъ 1804 г. относится опера «Фиделіо». Въ 1803 г. Шиканедеръ, авторъ текста «Волшебной флейты» Моцарта, обратился къ Бетховену съ предложеніемъ написать оперу «Александръ въ Индіи». Бетховенъ согласился-было, но планъ этотъ, однако, не былъ осуществленъ [1]. Предложеніе же директора театра, барона Броуна, написать оперу, Бетховенъ принялъ и въ 1803 году приступилъ къ оперѣ «Фиделіо» [2]. «Въ концѣ XVIII в. посредственный французскій драматургъ Bouilly написалъ мелодраму «Леонора или супружеская любовь», положенную на музыку сначала композиторомъ Гаво, потомъ Паэромъ [3], пріѣхавшимъ въ Вѣну къ первой постановкѣ своей оперы. Бетховену очень понравилась эта опера, онъ не пропускалъ ни одного представленія ея и, встрѣтивъ однажды автора, не преминулъ выразить свой восторгъ. Польщенный авторъ ждалъ окончанія рѣчи своего собесѣдника, чтобы отвѣтить благодарностью, но Бетховенъ оказался въ этотъ разъ очень словоохотливъ, превозносилъ достоинство каждой сцены и, въ заключеніе, смутилъ автора такимъ восклицаніемъ: — «Да, мой другъ, я непремѣнно напишу музыку къ

[1] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 156—157.

[2] Тамъ же, стр. 169.

[3] «Léonore ou l'amour conjugal», de Bouilly et Gaveaux—была поставлена въ Парижѣ въ 1798 г. Опера Паэра на итальянское либретто съ тѣмъ же сюжетомъ шла въ Дрезденѣ въ 1804 г. (J. G. Prod'homme, «Léonore ou l'amour conjugal», de Bouilly et Gaveaux (A propos du Centenaire de Fidelio). См. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Siebenter Jahrgang. 1905—1906. S. 636—639).

вашей оперѣ!..» Написанная Бетховеномъ, по либретто Зонлейтнера (Sonnleitner), опера заключаетъ въ себѣ три акта. Дѣйствіе происходитъ въ XVII вѣкѣ, въ Севильской тюрьмѣ» [4].

Содержаніе этой оперы заключается въ слѣдующемъ. Смотритель тюрьмы Пизарро, изъ личной мести, посадилъ въ тюрьму Флорестана. Жена его, Леонора, переодѣвается въ мужское платье и подъ именемъ Фиделіо поступаетъ сторожемъ въ эту тюрьму, надѣясь спасти своего мужа. Пизарро хочетъ убить Флорестана, для котораго тюремщикъ Рокко и Фиделіо роютъ могилу. Но въ тотъ моментъ, когда Пизарро направляется къ Флорестану, чтобы заколоть его, Фиделіо становится между ними и восклицаетъ: «Убей сначала жену его!» Въ это время раздается трубный сигналъ, возвѣщающій прибытіе министра донъ Фернандо, который во Флорестанѣ узнаетъ своего безъ вѣсти пропавшаго друга. Пизарро заключенъ въ тюрьму, а народъ привѣтствуетъ справедливость министра и воспѣваетъ любовь, вѣрность и неустрашимость Леоноры [5].

Содержаніе этой оперы, полной высокаго и самоотверженнаго героизма, крайне характерно для Бетховена, видѣвшаго профанацію искусства въ фривольномъ сюжетѣ «Донъ Жуана» и считавшаго за лучшую оперу Моцарта «Волшебную флейту» [6].

Первое представленіе «Фиделіо» 20 ноября 1805 года не имѣло успѣха [7]. Опера была передѣлана и въ обновленномъ видѣ была дана 29 марта 1806 г. Ей предшествовала новая увертюра, называемая нынѣ «Леонорой № 3», «это—геніальная симфоническая поэма на сюжетъ оперы, какъ-бы изображающая весь смыслъ драмы. Изъ увертюръ къ этой оперѣ одна (подъ № 2) исполнялась при постановкѣ оперы въ 1805 г., другая (№ 3) — при возобновленіи ея въ 1806 г., третья (№ 4 въ E-dur, прочія въ C-dur) — при возобновленіи оперы въ 1814 г., а четвертая (№ 1), написанная въ 1805 г., найдена въ бумагахъ композитора и издана по смерти его» [8].

«Ни одна изъ предшествующихъ оперъ»—пишетъ Гансликъ—«не затрогивала такъ властно и такъ мощно, какъ «Фиделіо», наиболѣе сокровенныхъ струнъ человѣческаго сердца. До «Фиделіо» также ни одна серьезная опера не имѣла такого яркаго, исключительно нѣмецкаго характера. Только тотъ, кто не знакомъ съ партитурами предшественниковъ Глюка въ Парижѣ, можетъ отрицать въ его лучшихъ операхъ французское вліяніе и французскіе пріемы. Въ операхъ Моцарта итальянскій элементъ преобладаетъ надъ нѣмецкимъ. Одна только «Волшебная флейта»—эта идеально-возвышенная «романтично-комическая волшебная музыка» былыхъ временъ — имѣетъ, за исключеніемъ арій «Царицы ночи», вполнѣ опредѣленныя нѣмецкія черты. Нѣжность, сердечность, свѣтлая привѣтливость нѣмецкаго характера ясно

---

[4] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 170.
[5] Тамъ же, стр. 170—171.
[6] J. von Seyfried, «Ludwig van Beethoven's Studien». Leipzig, Hamburg und New-York. 1853. Anhang. S. 21. Cp. Otto Jahn, «W.-A. Mozart». Leipzig. 1859. B. IV. S. 389.
[7] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 175.
[8] Тамъ же, стр. 178.

звучатъ въ ней. Во всѣхъ своихъ остальныхъ операхъ Моцартъ говоритъ на чудномъ итальянскомъ языкѣ, какимъ можетъ говорить только знаменитый композиторъ. По стилю своей оперной музыки онъ—послѣднiй величайшiй итальянецъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ Палестрина — послѣднiй великiй нидерландецъ. Это вовсе не доказываетъ ограниченности круга творчества, а только характеризуетъ индивидуальность.



Тейхекъ.—Бетховенъ.

«Специфически нѣмецкiй характеръ въ отношенiи мощи, глубины, психологiи мысли проявляется впервые изъ всѣхъ оперъ въ «Фиделiо» Бетховена. Выдающееся значенiе этого произведенiя несомнѣнно, хотя оно и не было сразу признано. Долго опера «Фиделiо» оставалась изолированною. За тридцатилѣтнiй перiодъ между Моцартовской «Волшебной флейтой» (1791) и Веберовскимъ «Фрейшюцемъ» (1821)—это было единственное генiальное, долговѣчное произведенiе, значительно выдвинувшее нѣмецкую оперу. Непреклонная сила нѣмецкой натуры, доведенная Бетховеномъ въ «Фиделiо» до упорства и шероховатости,—у Вебера въ его «Фрейшюцѣ» смягчена въ горделивую грацiю и обогащена новыми романтически волшебными звуками. Веберъ былъ чрезвычайно оригиналенъ, но, если изслѣдовать поглубже ему самому невѣдомыя основы опернаго стиля, то въ послѣднемъ окажется такое же большое сходство съ «Фиделiо», какъ между «Волшебной флейтой» и оригинальными въ своемъ родѣ операми Шпора.

«Изъ «Волшебной флейты» и «Фиделiо» возникъ нашъ собственный нацiональный оперный стиль, нѣмецкая опера въ самомъ строгомъ смыслѣ. Влiянiе «Фиделiо» на позднѣйшiя оперы еще не вполнѣ оцѣнено и дока-

вашей оперѣ!..» Написанная Бетховеномъ, по либретто Зонлейтнера (Sonnleitner), опера заключаетъ въ себѣ три акта. Дѣйствіе происходитъ въ XVII вѣкѣ, въ Севильской тюрьмѣ» [4].

Содержаніе этой оперы заключается въ слѣдующемъ. Смотритель тюрьмы Пизарро, изъ личной мести, посадилъ въ тюрьму Флорестана. Жена его, Леонора, переодѣвается въ мужское платье и подъ именемъ Фиделіо поступаетъ сторожемъ въ эту тюрьму, надѣясь спасти своего мужа. Пизарро хочетъ убить Флорестана, для котораго тюремщикъ Рокко и Фиделіо роютъ могилу. Но въ тотъ моментъ, когда Пизарро направляется къ Флорестану, чтобы заколоть его, Фиделіо становится между ними и восклицаетъ: «Убей сначала жену его!» Въ это время раздается трубный сигналъ, возвѣщающій прибытіе министра донъ Фернандо, который во Флорестанѣ узнаетъ своего безъ вѣсти пропавшаго друга. Пизарро заключенъ въ тюрьму, а народъ привѣтствуетъ справедливость министра и воспѣваетъ любовь, вѣрность и неустрашимость Леоноры [5].

Содержаніе этой оперы, полной высокаго и самоотверженнаго героизма, крайне характерно для Бетховена, видѣвшаго профанацію искусства въ фривольномъ сюжетѣ «Донъ Жуана» и считавшаго за лучшую оперу Моцарта «Волшебную флейту» [6].

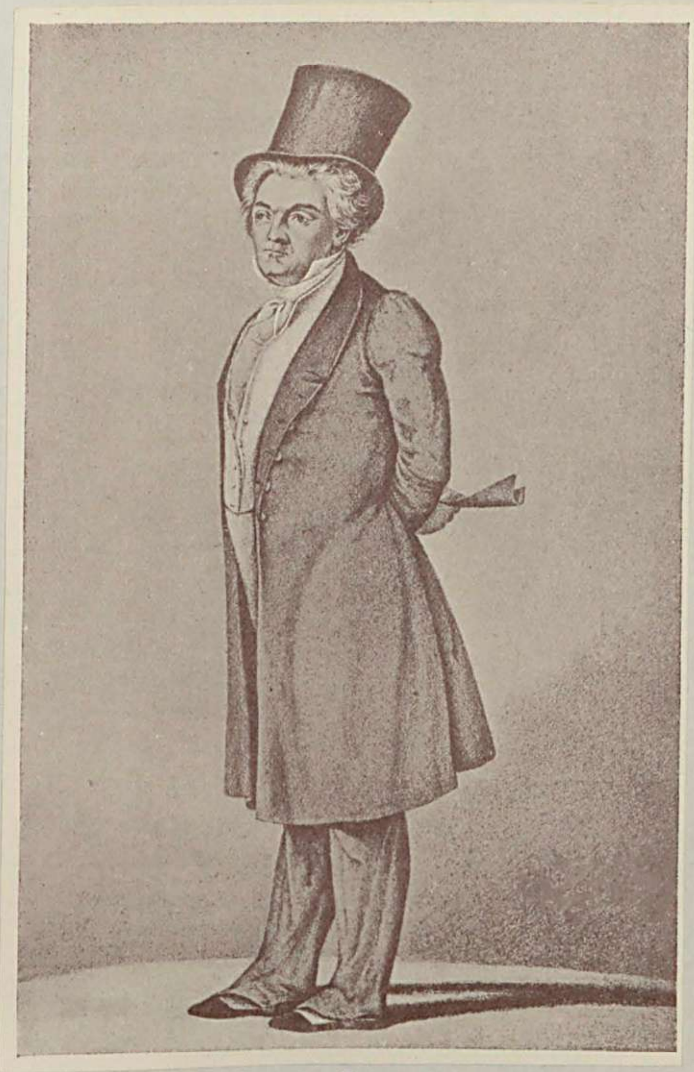
Первое представленіе «Фиделіо» 20 ноября 1805 года не имѣло успѣха [7]. Опера была передѣлана и въ обновленномъ видѣ была дана 29 марта 1806 г. Ей предшествовала новая увертюра, называемая нынѣ «Леонорой № 3», «это—геніальная симфоническая поэма на сюжетъ оперы, какъ-бы изображающая весь смыслъ драмы. Изъ увертюръ къ этой оперѣ одна (подъ № 2) исполнялась при постановкѣ оперы въ 1805 г., другая (№ 3) — при возобновленіи ея въ 1806 г., третья (№ 4 въ E-dur, прочія въ C-dur) — при возобновленіи оперы въ 1814 г., а четвертая (№ 1), написанная въ 1805 г., найдена въ бумагахъ композитора и издана по смерти его» [8].

«Ни одна изъ предшествующихъ оперъ»—пишетъ Гансликъ—«не затрогивала такъ властно и такъ мощно, какъ «Фиделіо», наиболѣе сокровенныхъ струнъ человѣческаго сердца. До «Фиделіо» также ни одна серьезная опера не имѣла такого яркаго, исключительно нѣмецкаго характера. Только тотъ, кто не знакомъ съ партитурами предшественниковъ Глюка въ Парижѣ, можетъ отрицать въ его лучшихъ операхъ французское вліяніе и французскіе пріемы. Въ операхъ Моцарта итальянскій элементъ преобладаетъ надъ нѣмецкимъ. Одна только «Волшебная флейта»—эта идеально возвышенная «романтично-комическая волшебная музыка» былыхъ временъ — имѣетъ, за исключеніемъ арій «Царицы ночи», вполнѣ опредѣленныя нѣмецкія черты. Нѣжность, сердечность, свѣтлая привѣтливость нѣмецкаго характера ясно

[4] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 170.
[5] Тамъ же, стр. 170—171.
[6] J. von Seyfried, «Ludwig van Beethoven's Studien». Leipzig, Hamburg und New-York. 1853. Anhang. S. 21. Ср. Otto Jahn, «W.-A. Mozart». Leipzig. 1859. B. IV. S. 389.
[7] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 175.
[8] Тамъ же, стр. 178.

звучатъ въ ней. Во всѣхъ своихъ остальныхъ операхъ Моцартъ говоритъ на чудномъ итальянскомъ языкѣ, какимъ можетъ говорить только знаменитый композиторъ. По стилю своей оперной музыки онъ—послѣдній величайшій итальянецъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ Палестрина — послѣдній великій нидерландецъ. Это вовсе не доказываетъ ограниченности круга творчества, а только характеризуетъ индивидуальность.

«Специфически нѣмецкій характеръ въ отношеніи мощи, глубины, психологіи мысли проявляется впервые изъ всѣхъ оперъ въ «Фиделіо» Бетховена. Выдающееся значеніе этого произведенія несомнѣнно, хотя оно и не было сразу признано. Долго опера «Фиделіо» оставалась изолированною. За тридцатилѣтній періодъ между Моцартовской «Волшебной флейтой» (1791) и Веберовскимъ «Фрейшюцемъ» (1821)—это было единственное геніальное, долговѣчное произведеніе, значительно выдвинувшее нѣмецкую оперу. Непреклонная сила нѣмецкой натуры, доведенная Бетховеномъ въ «Фиделіо» до упорства и шероховатости,—у Вебера въ его «Фрейшюцѣ» смягчена въ горделивую грацію и обогащена новыми романтически-волшебными звуками. Веберъ былъ чрезвычайно оригиналенъ, но, если изслѣдовать поглубже ему самому невѣдомыя основы опернаго стиля, то въ послѣднемъ окажется такое же большое сходство съ «Фиделіо», какъ между «Волшебной флейтой» и оригинальными въ своемъ родѣ операми Шпора.

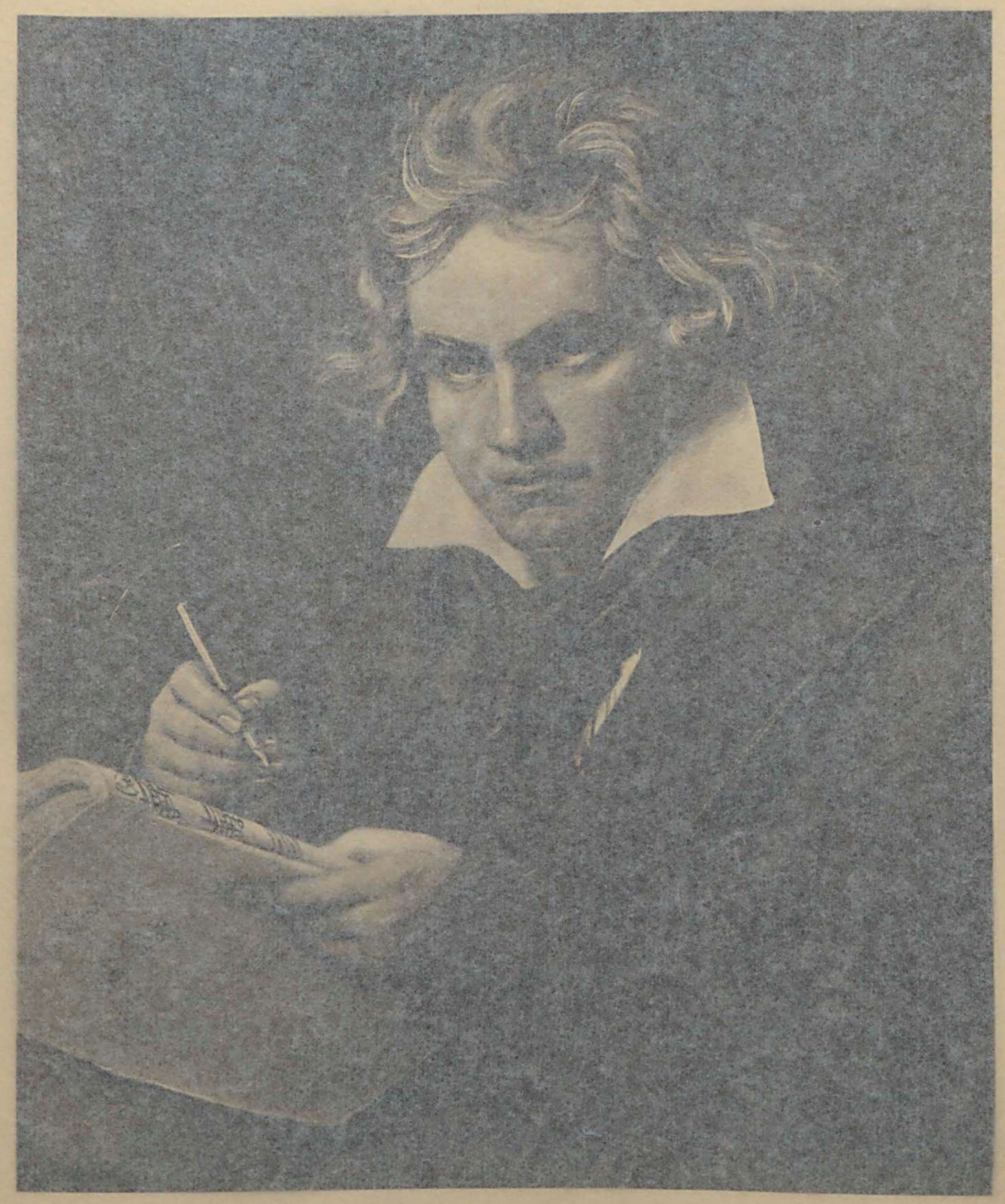


Тейчекъ.—Бетховенъ.

«Изъ «Волшебной флейты» и «Фиделіо» возникъ нашъ собственный національный оперный стиль, нѣмецкая опера въ самомъ строгомъ смыслѣ. Вліяніе «Фиделіо» на позднѣйшія оперы еще не вполнѣ оцѣнено и дока-

зано, вѣроятно, потому, что оно проявилось слишкомъ поздно и поблѣднѣло предъ инструментальной музыкой Бетховена, отразившейся на всемъ нѣмецкомъ музыкальномъ искусствѣ въ совокупности. Мы чтимъ въ Бетховенѣ инструментальнаго композитора, но чтимъ его какъ инструментальнаго композиста также въ вокальныхъ его произведеніяхъ, въ «Фиделіо», въ «Торжественной мессѣ», въ IX симфоніи.

«Какъ чуждо, какъ безразлично было для Бетховена пѣніе,—сказывается уже въ «Фиделіо». Пренебреженіе къ человѣческому голосу доходитъ у него въ послѣдующихъ твореніяхъ до полнѣйшаго злоупотребленія. Вокальныя партіи въ нихъ не только трудны, но какъ бы задуманы для инструментовъ, наперекоръ требованіямъ голоса. Эта жестокость по отношенію къ пѣвцамъ искупается и вознаграждается геніальностью замысла, а потому не нуждается ни въ оправданіи, ни даже въ восхваленіи. Въ этомъ отношеніи прогрессомъ надо считать возвратъ къ Моцарту. Вокальная музыка Бетховена не только труднѣе всякой другой,—она трудна еще, кромѣ того, и въ иномъ отношеніи. Специфическая трудность заключается въ ея инструментальномъ характерѣ. Кто успѣшно владѣетъ «голосовымъ инструментомъ», тотъ умѣетъ достичь въ примѣненіи его такой же самостоятельности, какимъ обладаетъ любой самостоятельный оркестровый инструментъ. Это одна и далеко не худшая сторона его пріемовъ. Бетховенъ обращается съ голосомъ, какъ съ оркестровымъ инструментомъ, а не съ виртуознымъ. Фантазія Бетховена всегда вращалась въ кругу оркестровыхъ замысловъ, хотя бы то, что онъ творилъ, предназначалось для пѣнія. Кто близко знакомъ съ техникой нашего искусства, тотъ легко пойметъ рѣзкое внутреннее различіе между фантазіей, опирающейся на вокальныя средства выраженія и на инструментальныя. Онъ отличитъ мелодію, предназначенную для человѣческаго голоса, отъ мелодіи для оркестра и подмѣтитъ разницу въ отношеніи къ ней вокальнаго композитора отъ оркестроваго. Бетховенъ долго не могъ отречься отъ симфоническаго творчества, какъ итальянцы не могли измѣнить оперному стилю въ своихъ оркестровыхъ произведеніяхъ. Понятно, что вопросъ здѣсь идетъ не о количествѣ мелодій (вопросъ совершенно праздный), но о специфическомъ характерѣ мелодій. Въ чудномъ терцетѣ 2-го акта есть тема A-dur,—«Увы, ничѣмъ не могу васъ вознаградить»,—выдающійся примѣръ симфонической мелодіи, противной пѣнію. Прежде всего и болѣе всего Бетховенъ цѣнилъ характерность, содержательность, абсолютное достоинство мелодіи; исполненіе же этого мотива пѣніемъ, жизненная прелесть человѣческаго голоса не имѣли для него никакого значенія, или же онъ не давалъ себѣ яснаго отчета объ этомъ въ минуты творчества. Такимъ образомъ Бетховенъ создалъ столь непосильную и неблагодарную для пѣвца задачу, что, несмотря на все уваженіе къ грандіозному замыслу композиціи, артисты неохотно берутся за эти партіи. Поэтому арія Пизарро почти всегда исче-

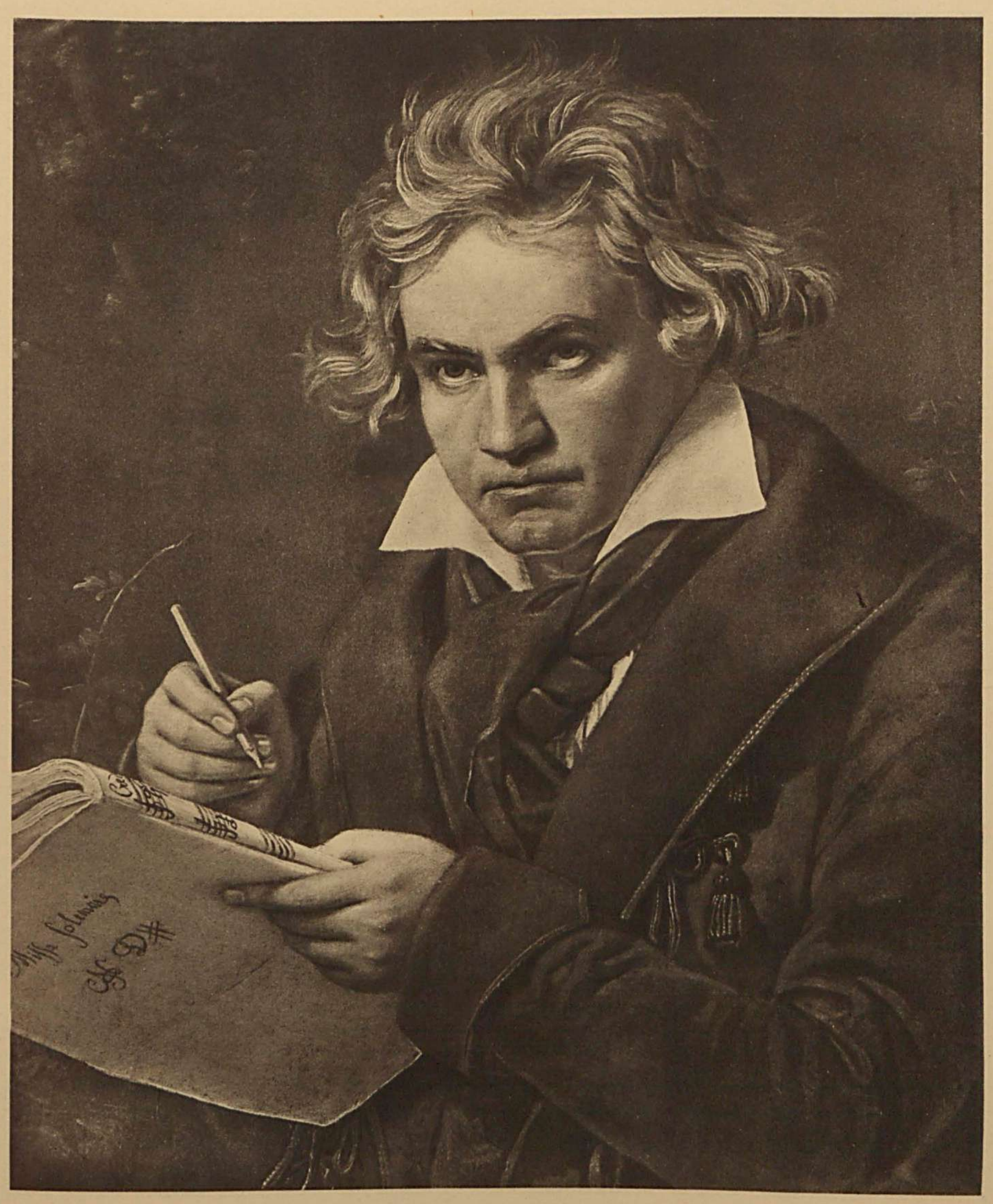


Штилеръ.

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ

зано, вѣроятно, потому, что оно проявилось слишкомъ поздно и поблѣднѣло предъ инструментальной музыкой Бетховена, отразившейся на всемъ нѣмецкомъ музыкальномъ искусствѣ въ совокупности. Мы чтимъ въ Бетховенѣ инструментальнаго композитора, но чтимъ его какъ инструментальнаго компониста также въ вокальныхъ его произведеніяхъ, въ «Фиделіо», въ «Торжественной мессѣ», въ IX симфоніи.

«Какъ чуждо, какъ безразлично было для Бетховена пѣніе,—сказывается уже въ «Фиделіо». Пренебреженіе къ человѣческому голосу доходитъ у него въ послѣдующихъ твореніяхъ до полнѣйшаго злоупотребленія. Вокальныя партіи въ нихъ не только трудны, но какъ бы задуманы для инструментовъ, наперекоръ требованіямъ голоса. Эта жестокость по отношенію къ пѣвцамъ искупается и вознаграждается геніальностью замысла, а потому не нуждается ни въ оправданіи, ни даже въ восхваленіи. Въ этомъ отношеніи прогрессомъ надо считать возвратъ къ Моцарту. Вокальная музыка Бетховена не только труднѣе всякой другой,—она трудна еще, кромѣ того, и въ иномъ отношеніи. Специфическая трудность заключается въ ея инструментальномъ характерѣ. Кто успѣшно владѣетъ «голосовымъ инструментомъ», тотъ умѣетъ достичь въ примѣненіи его такой же самостоятельности, какимъ обладаетъ любой самостоятельный оркестровый инструментъ. Это одна и далеко не худшая сторона его пріемовъ. Бетховенъ обращается съ голосомъ, какъ съ оркестровымъ инструментомъ, а не съ виртуознымъ. Фантазія Бетховена всегда вращалась въ кругу оркестровыхъ замысловъ, хотя бы то, что онъ творилъ, предназначалось для пѣнія. Кто близко знакомъ съ техникой нашего искусства, тотъ легко пойметъ рѣзкое внутреннее различіе между фантазіей, опирающейся на вокальныя средства выраженія и на инструментальныя. Онъ отличитъ мелодію, предназначенную для человѣческаго голоса, отъ мелодіи для оркестра и подмѣтитъ разницу въ отношеніи къ ней вокальнаго композитора отъ оркестроваго. Бетховенъ долго не могъ отречься отъ симфоническаго творчества, какъ итальянцы не могли измѣнить оперному стилю въ своихъ оркестровыхъ произведеніяхъ. Понятно, что вопросъ здѣсь идетъ не о количествѣ мелодій (вопросъ совершенно праздный), но о специфическомъ характерѣ мелодій. Въ чудномъ терцетѣ 2-го акта есть тема A-dur,—«Увы, ничѣмъ не могу васъ вознаградить»,—выдающійся примѣръ симфонической мелодіи, противной пѣнію. Прежде всего и болѣе всего Бетховенъ цѣнилъ характерность, содержательность, абсолютное достоинство мелодіи; исполненіе же этого мотива пѣніемъ, жизненная прелесть человѣческаго голоса не имѣли для него никакого значенія, или же онъ не давалъ себѣ яснаго отчета объ этомъ въ минуты творчества. Такимъ образомъ Бетховенъ создалъ столь непосильную и неблагодарную для пѣвца задачу, что, несмотря на все уваженіе къ грандіозному замыслу композиціи, артисты неохотно берутся за эти партіи. Поэтому арія Пизарро почти всегда исче-



Штилеръ.

ЛЮДВИГЪ ФАНЪ БЕТХОВЕНЪ

заетъ въ волнахъ оркестровой бури. Намъ приходилось наблюдать, какъ самые мощные басы безсильно, точно маленькія шлюпки, метались среди этихъ волнъ. Еще болѣе трудности представляетъ то мѣсто партіи Пизарро, которымъ начинается самое сильное мѣсто оперы,—квартетъ въ тюрьмѣ («Умретъ онъ, но узнаетъ сначала» и т. д. до отвѣта Флорестана). Безпокойная смѣна гармоній въ оркестрѣ, не дающая ни малѣйшей опоры труднѣйшимъ интонаціямъ пѣвца, дѣлаетъ это мѣсто однимъ изъ «антивокальнѣйшихъ» въ мірѣ. Партія «Фиделіо» почти вся въ высокомъ регистрѣ содержитъ мѣста, задуманныя вполнѣ инструментально, а потому представляетъ огромную трудность и производитъ слабое впечатлѣніе; напримѣръ: сольфеджіо восьмыми нотами (Achtelsolfeggien) въ финалѣ перваго акта на слова «Избѣгнешь кары ты?», или конецъ квартета въ тюрьмѣ — «Любовь все побѣждаетъ». Арія Флорестана, одна изъ труднѣйшихъ, несмотря на чудную тему adagio, значительно уступаетъ величественно-мрачному вступленію, которымъ оркестръ старается выразить то, что затѣмъ выражаетъ словами Флорестанъ. У пѣвца, исполняющаго конецъ этой аріи съ должной страстью и въ соотвѣтственномъ быстромъ темпѣ, вслѣдствіе чрезмѣрнаго напряженія голоса получается не пѣніе, а задыханіе. Если это мучительное надрываніе голосовъ не огорчаетъ ни исполнителя, ни слушателя, то это только доказываетъ великую мощь духа и ощущеній, заключающихся въ этой замѣчательной музыкѣ.

«Прелестнѣе квартета «Чтобъ быть истинно счастливымъ» (№ 4), двухъ дуэтовъ—Рокко съ Пизарро и съ Фиделіо, мелодраматическаго дуэта и терцета въ тюрьмѣ—не было и не будетъ ничего, доколѣ будетъ существовать оперная сцена. Я не знаю ни одной оперы, которая захватывала бы слушателя и волновала его такъ, какъ «Фиделіо». Никогда не бьются такъ усиленно сотни сердецъ въ публикѣ, какъ при окончаніи сцены въ тюрьмѣ, когда трубачъ возвѣщаетъ прибытіе министра. Точно мы сами выходимъ изъ мрачной темницы тоски и страданій. Радостно привѣтствуемъ мы перемѣну декораціи—веселую мѣстность послѣдняго дѣйствія. Какъ великолѣпно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, жизнерадостно звучитъ начало этого финала съ нѣсколькими тактами Фернандо, полными глубокаго чувства! Какъ чудно соотвѣтствуетъ этому настроенію вторая заключительная часть въ A-dur («Оковы»)... Вдвойнѣ страннымъ кажется затѣмъ глубокій упадокъ творчества въ двухъ послѣдующихъ мѣстахъ финала, которыми заканчивается опера: F-dur, adagio въ $^3/_4$, со своимъ довольно безжизненнымъ пафосомъ, и, еще болѣе, заключительное allegro съ этимъ совершенно устарѣлымъ stretto «Воспоемъ въ хвалебныхъ пѣсняхъ». Все это только слабо напоминаетъ того великаго генія, который написалъ остальную музыку «Фиделіо».

«Удивительно, что Бетховенъ, безподобно справлявшійся съ звуковыми массами, чувствовавшій себя привольно только въ безгранично великомъ, не приложилъ особеннаго старанія, чтобы достойно закончить оба акта своего

«Фиделіо». Уже заключительная часть перваго финала (Allo vivace, B-dur) лишена той искренности, которая очаровывала насъ раньше. Поразительно по своему недраматическому, продолжительному повторенію извѣстное донесеніе Рокко («Тотъ извергъ»), на которое всѣ присутствующіе въ сильномъ негодованіи должны бы воскликнуть: «Да будетъ наказанъ злодѣй», но Бетховенъ, вмѣсто моментальнаго взрыва всеобщаго негодованія, тянетъ это мѣсто: «Помѣшалъ намъ, помѣшалъ намъ», слѣдуетъ одинъ тактъ оркестроваго интермеццо, затѣмъ опять: «помѣшалъ намъ», опять одинъ тактъ оркестроваго интермеццо, опять: «помѣшалъ намъ вашъ приходъ», послѣ чего, наконецъ, хоръ разражается негодующими криками. Еще поразительнѣе конецъ второго финала, звучащій такъ, какъ-будто маэстро, достигнувъ задуманной «морали произведенія», вдругъ совершенно охладѣлъ къ нему.



Модель памятника Бетховену въ Вѣнѣ. Работа фонъ-Цумбуша. Музей имени Бетховена въ Боннѣ.

«Но это предположеніе исчезаетъ, когда слышишь, какъ композиторъ съ страстной горячностью именно здѣсь, гдѣ драматическій интересъ требуетъ быстраго заключенія, выказываетъ себя дѣйствительно настоящимъ абсолютнымъ симфонистомъ. Уже дѣйствіе давно кончилось, уже заключительная картина давно готова, лишь музыка не прекращается...» [9].

Къ 1804 г. относятся также сонаты для фортепіано C-dur (op. 53) [10] и F-dur (op. 54) [11], а къ 1805 г. концертъ для фортепіано, скрипки и віолончели съ аккомпаниментомъ оркестра C-dur, op. 56 [12] и романсъ «Къ Надеждѣ» op. 32 [13]. Къ 1806 г. относятся: соната для фортепіано F-moll op. 57 [14], 4-ый концертъ для фортепіано съ оркестромъ G-dur

[9] Ed. Hanslick, «Die moderne Oper», Berlin. 1875, S. 61—66. Русскій переводъ заимствованъ изъ книги В. Д. Корганова, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 180—183.

[10] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149, 155, 902. Къ этой сонатѣ предназначалось и «Andante Savori», написанное также въ 1804 г. (Тамъ же, стр. 149, 912).

[11] Тамъ же, стр. 199, 902.

[12] Тамъ же, стр. 215, 902.

[13] Тамъ же, стр. 143, 900.

[14] Тамъ же, стр. 194, 902

ор. 58 [15], три квартета (ор. 59) для 2 скрипокъ, альта и віолончели, посвященные графу Разумовскому, № 1 F-dur, № 2 E-moll, № 3 C-dur [16], симфонія четвертая B-dur ор. 60 [17] и концертъ для скрипки съ аккомпаниментомъ оркестра D-dur ор. 61 [18]. Этотъ концертъ написанъ для Франца Клемана, игравшаго партію первой скрипки и замѣнявшаго иногда дирижера въ театрѣ «An der Wien», гдѣ была поставлена опера «Фиделіо» [19]. При ея постановкѣ названный скрипачъ не мало поработалъ [20]. Сочиненіемъ этого концерта Бетховенъ выразилъ свою благодарность Клеману [21]. Мотивъ первой части этого концерта, говорятъ, былъ внушенъ композитору господиномъ, стучавшимъ въ дверь въ глухую ночь [22]. Квартеты ор. 59, посвященные графу Разумовскому, были совершенно непоняты современниками. Играя одинъ изъ этихъ квартетовъ, віолончелистъ Бернгардъ Ромбергъ бросилъ на полъ свою партію и сталъ топтать ногами «навязанную ему чепуху» [23]. Кромѣ ихъ художественнаго достоинства, теперь понятаго и всѣми признаннаго, они представляютъ особый интересъ, благодаря русскимъ пѣснямъ, взятымъ въ финалѣ I и въ Allegretto II квартета. Бетховенъ очень интересовался статьями о русской музыкѣ во «Всеобщей Музыкальной Газетѣ» и изъ нотнаго приложенія къ этой статьѣ заимствовалъ тѣ русскія пѣсни, которыми воспользовался въ своихъ квартетахъ [24]. 4-ая симфонія отличается радостнымъ настроеніемъ: авторъ былъ влюбленъ и мечталъ о семейномъ счастіи [25]. Въ этой симфоніи есть нѣкоторое сродство съ другими произведеніями Бетховена. Такъ, напримѣръ, то мѣсто въ первой части, которое исполняется въ унисонъ струнными инструментами сначала pianissimo, а потомъ crescendo, нѣсколько сходно съ «Quoniam» въ C-dur'ной мессѣ [26]. Въ первой части этой симфоніи особенно интересна разработка. Сравненіе ея съ разработкой въ симфоніяхъ Гайдна обнаруживаетъ громадный успѣхъ въ развитіи симфонической музыки къ 1806 г. [27]. Crescendo въ концѣ разработки 4-ой симфоніи имѣетъ сходство съ crescendo въ той же части сонаты C-dur ор. 53— по мотиву и фактурѣ [28]. Большой интересъ представляетъ роль литавръ, которыя весьма выдѣляются и въ концертѣ для фортепіано C-moll, и въ скрипичномъ концертѣ. Но въ 4-ой симфоніи этому инструменту придано еще большее значеніе [29]. Adagio 4-ой симфоніи всего болѣе проникнуто настроеніемъ Бетховена, сердце котораго было полно любви и излива-

---

[15] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 186, 902.

[16] Тамъ же, стр. 186, 199, 902.

[17] Тамъ же, стр. 183, 902.

[18] Тамъ же, стр. 183, 902.

[19] Тамъ же, стр. 175, 183—184.

[20] Тамъ же, стр. 183, 184.

[21] Тамъ же, стр. 184.

[22] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». London. 1896, p. 147—148.

[23] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 199—200.

[24] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 201—202. Ср. Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette». Leipzig. 1885, S. 68—69, 91. В. Г. Вальтеръ, «Смычковые квартеты Бетховена». 1912, стр. 18—25.

[25] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 100, 112.

[26] Ibid., p. 107.

[27] Ibid., p. 109—110.

[28] Ibid., p. 110.

[29] Ibid., p. 107—108.

«Фиделіо». Уже заключительная часть перваго финала (Allo vivace, B-dur) лишена той искренности, которая очаровывала насъ раньше. Поразительно по своему недраматическому, продолжительному повторенію извѣстное донесеніе Рокко («Тотъ извергъ»), на которое всѣ присутствующіе въ сильномъ негодованіи должны бы воскликнуть: «Да будетъ наказанъ злодѣй», но Бетховенъ, вмѣсто моментальнаго взрыва всеобщаго негодованія, тянетъ это мѣсто: «Помѣшалъ намъ, помѣшалъ намъ», слѣдуетъ одинъ тактъ оркестроваго интермеццо, затѣмъ опять: «помѣшалъ намъ», опять одинъ тактъ оркестроваго интермеццо, опять: «помѣшалъ намъ вашъ приходъ», послѣ чего, наконецъ, хоръ разражается негодующими криками. Еще поразительнѣе конецъ второго финала, звучащій такъ, какъ-будто маэстро, достигнувъ задуманной «морали произведенія», вдругъ совершенно охладѣлъ къ нему.



Модель памятника Бетховену въ Вѣнѣ. Работа фонъ-Цумбуша. Музей имени Бетховена въ Боннѣ.

«Но это предположеніе исчезаетъ, когда слышишь, какъ композиторъ съ страстной горячностью именно здѣсь, гдѣ драматическій интересъ требуетъ быстраго заключенія, выказываетъ себя дѣйствительно настоящимъ абсолютнымъ симфонистомъ. Уже дѣйствіе давно кончилось, уже заключительная картина давно готова, лишь музыка не прекращается...» [9].

Къ 1804 г. относятся также сонаты для фортепіано C-dur (op. 53) [10] и F-dur (op. 54) [11], а къ 1805 г. концертъ для фортепіано, скрипки и віолончели съ аккомпаниментомъ оркестра C-dur, op. 56 [12] и романсъ «Къ Надеждѣ» op. 32 [13]. Къ 1806 г. относятся: соната для фортепіано F-moll op. 57 [14], 4-ый концертъ для фортепіано съ оркестромъ G-dur

---

[9] Ed. Hanslick, «Die moderne Oper», Berlin. 1875, S. 61—66. Русскій переводъ заимствованъ изъ книги В. Д. Корганова, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 180—183.

[10] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 149, 155, 902. Къ этой сонатѣ предназначалось и «Andante Savori», написанное также въ 1804 г. (Тамъ же, стр. 149, 912).

[11] Тамъ же, стр. 199, 902.

[12] Тамъ же, стр. 215, 902.

[13] Тамъ же, стр. 143, 900.

[14] Тамъ же, стр. 194, 902

ор. 58 [15], три квартета (ор. 59) для 2 скрипокъ, альта и віолончели, посвященные графу Разумовскому, № 1 F-dur, № 2 E-moll, № 3 C-dur [16], симфонія четвертая B-dur ор. 60 [17] и концертъ для скрипки съ аккомпаниментомъ оркестра D-dur ор. 61 [18]. Этотъ концертъ написанъ для Франца Клемана, игравшаго партію первой скрипки и замѣнявшаго иногда дирижера въ театрѣ «An der Wien», гдѣ была поставлена опера «Фиделіо» [19]. При ея постановкѣ названный скрипачъ не мало поработалъ [20]. Сочиненіемъ этого концерта Бетховенъ выразилъ свою благодарность Клеману [21]. Мотивъ первой части этого концерта, говорятъ, былъ внушенъ композитору господиномъ, стучавшимъ въ дверь въ глухую ночь [22]. Квартеты ор. 59, посвященные графу Разумовскому, были совершенно непоняты современниками. Играя одинъ изъ этихъ квартетовъ, віолончелистъ Бергардъ Ромбергъ бросилъ на полъ свою партію и сталъ топтать ногами «навязанную ему чепуху» [23]. Кромѣ ихъ художественнаго достоинства, теперь понятаго и всѣми признаннаго, они представляютъ особый интересъ, благодаря русскимъ пѣснямъ, взятымъ въ финалѣ I и въ Allegretto II квартета. Бетховенъ очень интересовался статьями о русской музыкѣ во «Всеобщей Музыкальной Газетѣ» и изъ нотнаго приложенія къ этой статьѣ заимствовалъ тѣ русскія пѣсни, которыми воспользовался въ своихъ квартетахъ [24]. 4-ая симфонія отличается радостнымъ настроеніемъ: авторъ былъ влюбленъ и мечталъ о семейномъ счастіи [25]. Въ этой симфоніи есть нѣкоторое сродство съ другими произведеніями Бетховена. Такъ, напримѣръ, то мѣсто въ первой части, которое исполняется въ унисонъ струнными инструментами сначала pianissimo, а потомъ crescendo, нѣсколько сходно съ «Quoniam» въ C-dur'ной мессѣ [26]. Въ первой части этой симфоніи особенно интересна разработка. Сравненіе ея съ разработкой въ симфоніяхъ Гайдна обнаруживаетъ громадный успѣхъ въ развитіи симфонической музыки къ 1806 г. [27]. Crescendo въ концѣ разработки 4-ой симфоніи имѣетъ сходство съ crescendo въ той же части сонаты C-dur ор. 53— по мотиву и фактурѣ [28]. Большой интересъ представляетъ роль литавръ, которыя весьма выдѣляются и въ концертѣ для фортепіано C-moll, и въ скрипичномъ концертѣ. Но въ 4-ой симфоніи этому инструменту придано еще большее значеніе [29]. Adagio 4-ой симфоніи всего болѣе проникнуто настроеніемъ Бетховена, сердце котораго было полно любви и излива-

---

[15] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 186, 902.
[16] Тамъ же, стр. 186, 199, 902.
[17] Тамъ же, стр. 183, 902.
[18] Тамъ же, стр. 183, 902.
[19] Тамъ же, стр. 175, 183—184.
[20] Тамъ же, стр. 183, 184.
[21] Тамъ же, стр. 184.
[22] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». London. 1896, p. 147—148.
[23] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 199—200.
[24] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 201—202. Ср. Th. Helm, «Beethoven's Streichquartette». Leipzig. 1885, S. 68—69, 91. В. Г. Вальтеръ, «Смычковые квартеты Бетховена». 1912, стр. 18—25.
[25] Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 100, 112.
[26] Ibid., p. 107.
[27] Ibid., p. 109—110.
[28] Ibid., p. 110.
[29] Ibid., p. 107—108.

лось въ звукахъ чарующей красоты [30]. Оно мѣстами представляетъ нѣкоторое сходство съ сонатой для фортепіано и скрипки A-dur (op. 30, № 1) [31]. Третья часть, Allegro vivace, названа «Minuet» [32]. Въ ней фразы двухдольнаго размѣра вставлены въ трехдольные такты. Происходящая отсюда борьба ритмовъ представляетъ большой интересъ. Тріо отличается нѣжною мелодичностью. Оно повторяется дважды. Послѣ каждаго раза исполняется «Minuet» [33]. Финалъ отличается необычайною живостью и весельемъ [34]. Тема изъ шестнадцатыхъ нотъ появляется въ концѣ, въ восьмыхъ, пріемъ, которымъ авторъ пользуется въ Пасторальной симфоніи (въ фразѣ, исполняемой гобоемъ, когда затихаетъ буря) и въ концѣ увертюры «Коріоланъ» [35].

Увертюра «Коріоланъ» относится къ 1807 г. [36]. Она написана подъ впечатлѣніемъ трагедіи драматурга и либреттиста Коллина [37] и вполнѣ соотвѣтствуетъ «Коріолану» Коллина, но отнюдь не Шекспира [38]. Къ 1807 же году относится месса C-dur (op. 86) для 4 солистовъ, хора и оркестра [39]. Она была заказана Бетховену княземъ Эстергази для домашней капеллы [40]. Бетховенъ не былъ убѣжденнымъ католикомъ [41]. Композиторъ «охотно взялся за сочиненіе мессы, но не религіозное чувство руководило имъ, а желаніе угодить одному изъ членовъ дирекціи королевскихъ театровъ, при коихъ онъ мечталъ получить должность композитора съ постояннымъ окладомъ жалованья» [42]. Месса была впервые исполнена въ Эйзенштадтѣ придворною капеллою князя Эстергази въ день Рожденія Богородицы, 8 сентября 1807 г., но успѣха не имѣла [43].

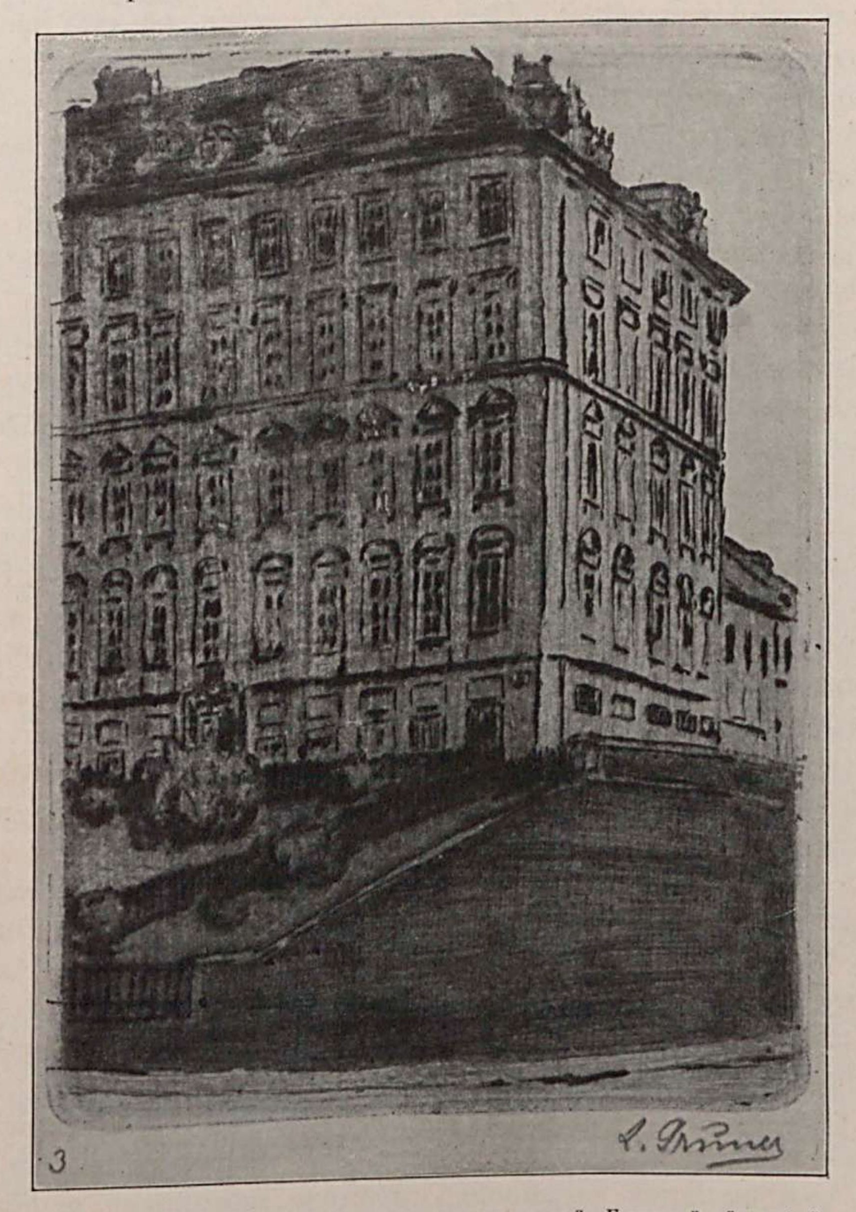
Къ 1808 г. относятся [44] пятая (op. 67) и шестая (op. 68) симфоніи, соната для фортепіано и віолончели A-dur (op. 69), два тріо (op. 70): № 1 D-dur и № 2 Es-dur и фантазія для фортепіано, хора и оркестра (op. 80). Соната для фортепіано и віолончели op. 69 A-dur посвящена барону Глейхенштейну. «Передавая послѣднему первый печатный экземпляръ сонаты, авторъ сдѣлалъ на обложкѣ соотвѣтственную надпись, заканчивающуюся словами «inter lacrimas et luctum»; быть-можетъ, выраженіе это — среди слезъ и скорби—относилось къ осадѣ Вѣны, или же къ смерти старца Гайдна, сраженнаго нервнымъ ударомъ при первомъ громѣ канонады» [45].

Симфоніи 5-ая и 6-ая не всегда такъ обозначались: онѣ были въ первый разъ исполнены въ концертѣ 22-го декабря 1808 г. въ Вѣнѣ, гдѣ пятая была названа шестой, а шестая пятой симфоніею. Обѣ онѣ были окончены лѣтомъ 1808 г. [46].

---

[30] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 112.
[31] Ibid., p. 117—118.
[32] Ibid., p. 118.
[33] Ibid., p. 119—121.
[34] Ibid., p. 121—125.
[35] Ibid., p. 125.
[36] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 902.
[37] Тамъ же, стр. 198.
[38] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III, S. 8—9.
[39] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 904.
[40] Тамъ же, стр. 204.
[41] Тамъ же, стр. 207.
[42] Тамъ же, стр. 208.
[43] Тамъ же, стр. 208.
[44] Тамъ же, стр. 903—904.
[45] Тамъ же, стр. 247, 285—286.
[46] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London 1896, p. 148.

Одинъ изъ біографовъ Бетховена, Шиндлеръ, «возымѣлъ намѣреніе узнать отъ автора тайный смыслъ двухъ первыхъ тактовъ V симфоніи, четыре ноты которыхъ какъ бы возвѣщаютъ что-то роковое и, повторяясь



Домъ въ Вѣнѣ, въ которомъ неоднократно проживалъ Бетховенъ въ періодъ 1804—1815 г. По рисунку Р. Грунера.
(Печатано съ разрѣшенія издательства І. Грюнфельда въ Вѣнѣ.)

въ самыхъ разнообразныхъ колоритахъ, проходятъ красною нитью черезъ всю I часть.—Такъ судьба стучится въ дверь,—отвѣтилъ Бетховенъ, желая, вѣроятно, подшутить надъ пріятелемъ, желавшимъ найти здѣсь что-либо болѣе возвышенное и многозначительное, нежели подражаніе крику иволги,

залетѣвшей въ фантастическіе сады композитора ранѣе другихъ пернатыхъ обитателей Пратера, ожидавшихъ созданія VI симфоніи» [47]. Мотивъ V симфоніи, по словамъ Черни, Бетховену былъ внушенъ золотымъ подорожникомъ (Goldammer) [48]. Дѣйствительно, этотъ мотивъ походитъ не интерваломъ, а ритмомъ, на пѣніе названной птицы [49]. Этотъ мотивъ изъ четырехъ нотъ геніально разработанъ Бетховеномъ и проникаетъ всю первую часть. Ея главная партія изображаетъ его, полнаго бурной страсти къ своей возлюбленной. Она охарактеризована въ побочной партіи [50]. Вся первая часть наполнена двумя дѣйствующими лицами этой музыкальной драмы [51]. Эта драма находитъ свой кульминаціонный пунктъ въ разработкѣ. Она очень коротка. Но въ этихъ немногихъ тактахъ Бетховенъ раскрываетъ всю свою душу и такъ, какъ ни въ одномъ изъ остальныхъ своихъ произведеній. Въ этихъ звукахъ вылилось все, что пережилъ этотъ великій и несчастный человѣкъ, такъ сильно желавшій найти любимую женщину, на груди которой онъ могъ бы выплакать все свое горе, и писавшій въ своемъ дневникѣ: «Только любовь, да, только она въ состояніи осчастливить мою жизнь; Боже дай мнѣ, наконецъ, найти ту..., которая позволила бы мнѣ назвать ее своей» [52]. Что помѣшало союзу двухъ любящихъ сердецъ, неизвѣстно. Но V симфонія, въ особенности ея первая часть, повѣдала, что пережило сердце Бетховена, тосковавшее по семейномъ счастьѣ и никогда его не обрѣтшее [53]. Вторая часть, Andante con moto, состоитъ изъ темы, нѣсколько разъ повторяющейся съ разными измѣненіями, представляющими все болѣе возрастающій интересъ [54]. Третья часть, скерцо, построена на темѣ, сознательно заимствованной Бетховеномъ изъ финала G-moll'ной симфоніи Моцарта; въ тетради, гдѣ Бетховенъ записывалъ эскизъ скерцо V симфоніи, выписаны 29 тактовъ мелодіи финала G-moll'ной симфоніи Моцарта [55]. Скерцо повторяется и въ финалѣ. Этотъ пріемъ встрѣчается и у Гайдна въ его B-dur'ной симфоніи. Она обозначена № 14-ымъ въ перечнѣ симфоній Гайдна, приложенномъ къ 2-му тому біографіи Гайдна, написаннаго Pohl'емъ [56]. Въ финалѣ V симфоніи употреблены: пикколо, тромбоны и контръ-фаготъ [57]. Этотъ финалъ есть грандіозная, побѣдная пѣснь. Говорятъ, что при исполненіи V симфоніи Бетховена, въ залѣ Парижской Консерваторіи, старый наполеоновскій солдатъ вскочилъ съ мѣста и закричалъ: «Vive l'Empereur» [58]. Но этотъ восторженный поклонникъ великаго завоевателя ошибся: V симфонія рисуетъ иного героя и, быть-можетъ, не меньшаго, а еще большаго,—

---

[47] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 207.
[48] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 361.
[49] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 147.
[50] Ibid., p. 140, 155—156.
[51] Ibid., p. 140.
[52] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 271.
[53] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 151—152.
[54] Ibid., p. 156—163.
[55] Ibid., p. 177.
[56] Ibid., p. 176.
[57] Ibid., p. 136.
[58] Ibid., p. 172, 179. Ср. Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Переводъ И. Т. (съ 2-го нѣмецкаго изд.). СПБ. 1889, стр. 34.

самого Бетховена [59], вышедшаго побѣдителемъ въ жизненной борьбѣ, съ которой не могутъ сравниться никакія битвы на полѣ брани...

Амбросъ такъ характеризуетъ великій шедевръ Бетховена, называемый V симфоніей: «Послѣ могучей борьбы страстей въ первой части, въ которой,—какъ выражался Бетховенъ: «Судьба стучится въ дверь»,—мягкій, утѣшающій голосъ andante своими звуками флейты напрасно старается внести миръ въ возбужденную душу. Каждый свѣтлый порывъ теряется въ мрачно надвигающейся туманной мглѣ. Нѣсколько разъ, безъ измѣненія, проходитъ передъ нами одинъ и тотъ же звуковой образъ,—страдальческій взоръ къ небу, полный тихой покорности. Въ третьей части, подобно мрачнымъ, грознымъ духамъ, трогаются басы навстрѣчу свѣту, который въ andante просвѣчивалъ какъ бы издали. Раздаются звуки жалобы, звуки горя, болѣзненный хохотъ: слышится бѣшено мечущееся кругомъ дикое веселье; первыя темы возвращаются, но уже, какъ бы надломленныя, полные звуки струнъ смѣняются глухимъ пиццикато; полный звукъ рога замѣнился слабымъ гобоемъ. Мы достигли, наконецъ, самаго мрачнаго мѣста, гдѣ басы остинато вливаются на звукѣ as, въ то время, какъ литавры глухими ударами отбиваютъ свое c, а скрипки все выше и выше уносятъ уже искаженную тему. Въ crescendo послѣднихъ восьми тактовъ черная завѣса мгновенно разрывается, и, окруженные полнымъ торжествомъ ворвавшагося C-dur'наго потока, мы несемся въ океанъ свѣта, въ міръ безконечнаго ликованія, въ царство безграничнаго величія. Едва бросаемъ мы взглядъ на лежащій позади побѣжденный, мрачный міръ призраковъ, какъ уже снова теряемся въ открытомъ для насъ царствѣ свѣта. Когда отгремѣли послѣдніе аккорды, мы въ радостномъ восторгѣ чувствуемъ себя перенесенными въ иной, выс-



Маска Бетховена, сдѣланная на 42-омъ году его жизни скульпторомъ Францомъ Клейномъ

---

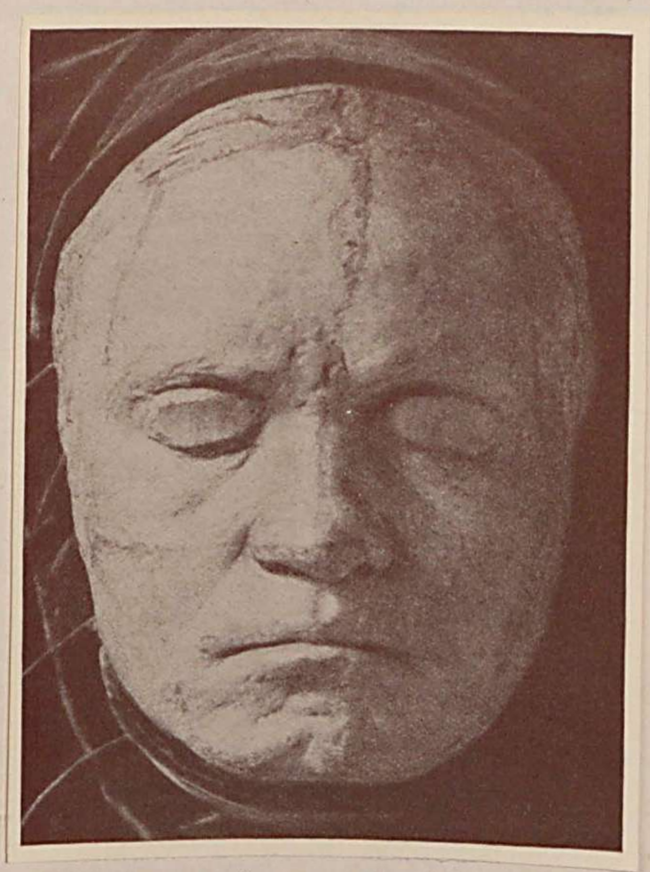
[59] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 172—173.

залетѣвшей въ фантастическіе сады композитора ранѣе другихъ пернатыхъ обитателей Пратера, ожидавшихъ созданія VI симфоніи» [47]. Мотивъ V симфоніи, по словамъ Черни, Бетховену былъ внушенъ золотымъ подорожникомъ (Goldammer) [48]. Дѣйствительно, этотъ мотивъ походитъ не интерваломъ, а ритмомъ, на пѣніе названной птицы [49]. Этотъ мотивъ изъ четырехъ нотъ геніально разработанъ Бетховеномъ и проникаетъ всю первую часть. Ея главная партія изображаетъ его, полнаго бурной страсти къ своей возлюбленной. Она охарактеризована въ побочной партіи [50]. Вся первая часть наполнена двумя дѣйствующими лицами этой музыкальной драмы [51]. Эта драма находитъ свой кульминаціонный пунктъ въ разработкѣ. Она очень коротка. Но въ этихъ немногихъ тактахъ Бетховенъ раскрываетъ всю свою душу и такъ, какъ ни въ одномъ изъ остальныхъ своихъ произведеній. Въ этихъ звукахъ вылилось все, что пережилъ этотъ великій и несчастный человѣкъ, такъ сильно желавшій найти любимую женщину, на груди которой онъ могъ бы выплакать все свое горе, и писавшій въ своемъ дневникѣ: «Только любовь, да, только она въ состояніи осчастливить мою жизнь; Боже дай мнѣ, наконецъ, найти ту..., которая позволила бы мнѣ назвать ее своей» [52]. Что помѣшало союзу двухъ любящихъ сердецъ, неизвѣстно. Но V симфонія, въ особенности ея первая часть, повѣдала, что пережило сердце Бетховена, тосковавшее по семейномъ счастьѣ и никогда его не обрѣтшее [53]. Вторая часть, Andante con moto, состоитъ изъ темы, нѣсколько разъ повторяющейся съ разными измѣненіями, представляющими все болѣе возрастающій интересъ [54]. Третья часть, скерцо, построена на темѣ, сознательно заимствованной Бетховеномъ изъ финала G-moll'ной симфоніи Моцарта; въ тетради, гдѣ Бетховенъ записывалъ эскизъ скерцо V симфоніи, выписаны 29 тактовъ мелодіи финала G-moll'ной симфоніи Моцарта [55]. Скерцо повторяется и въ финалѣ. Этотъ пріемъ встрѣчается и у Гайдна въ его B-dur'ной симфоніи. Она обозначена № 14-ымъ въ перечнѣ симфоній Гайдна, приложенномъ къ 2-му тому біографіи Гайдна, написаннаго Pohl'емъ [56]. Въ финалѣ V симфоніи употреблены: пикколо, тромбоны и контръ-фаготъ [57]. Этотъ финалъ есть грандіозная, побѣдная пѣснь. Говорятъ, что при исполненіи V симфоніи Бетховена, въ залѣ Парижской Консерваторіи, старый наполеоновскій солдатъ вскочилъ съ мѣста и закричалъ: «Vive l'Empereur» [58]. Но этотъ восторженный поклонникъ великаго завоевателя ошибся: V симфонія рисуетъ иного героя и, быть-можетъ, не меньшаго, а еще большаго,—

[47] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 207.
[48] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1872. Bd. II, S. 361.
[49] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 147.
[50] Ibid., p. 140, 155—156.
[51] Ibid., p. 140.
[52] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 271.
[53] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 151—152.
[54] Ibid., p. 156—163.
[55] Ibid., p. 177.
[56] Ibid., p. 176.
[57] Ibid., p. 136.
[58] Ibid., p. 172, 179. Ср. Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Переводъ И. Т. (съ 2-го нѣмецкаго изд.). СПБ. 1889, стр. 34.

самого Бетховена [59], вышедшаго побѣдителемъ въ жизненной борьбѣ, съ которой не могутъ сравниться никакія битвы на полѣ брани...

Амбросъ такъ характеризуетъ великій шедевръ Бетховена, называемый V симфоніей: «Послѣ могучей борьбы страстей въ первой части, въ которой,—какъ выражался Бетховенъ: «Судьба стучится въ дверь»,—мягкій, утѣшающій голосъ andante своими звуками флейты напрасно старается внести миръ въ возбужденную душу. Каждый свѣтлый порывъ теряется въ мрачно надвигающейся туманной мглѣ. Нѣсколько разъ, безъ измѣненія, проходитъ передъ нами одинъ и тотъ же звуковой образъ,—страдальческій взоръ къ небу, полный тихой покорности. Въ третьей части, подобно мрачнымъ, грознымъ духамъ, трогаются басы навстрѣчу свѣту, который въ andante просвѣчивалъ какъ бы издали. Раздаются звуки жалобы, звуки горя, болѣзненный хохотъ: слышится бѣшено мечущееся кругомъ дикое веселье; первыя темы возвращаются, но уже, какъ бы надломленныя, полные звуки струнъ смѣняются глухимъ пиццикато; полный звукъ рога замѣнился слабымъ гобоемъ. Мы достигли, наконецъ, самаго мрачнаго мѣста, гдѣ басы останавливаются на звукѣ as, въ то время, какъ литавры глухими ударами отбиваютъ свое с, а скрипки все выше и выше уносятъ уже искаженную тему. Въ crescendo послѣднихъ восьми тактовъ черная завѣса мгновенно разрывается, и, окруженные полнымъ торжествомъ ворвавшагося C-dur'наго потока, мы несемся въ океанъ свѣта, въ міръ безконечнаго ликованія, въ царство безграничнаго величія. Едва бросаемъ мы взглядъ на лежащій позади побѣжденный, мрачный міръ призраковъ, какъ уже снова теряемся въ открытомъ для насъ царствѣ свѣта. Когда отгремѣли послѣдніе аккорды, мы въ радостномъ восторгѣ чувствуемъ себя перенесенными въ иной, выс-



Маска Бетховена, сдѣланная на 42-омъ году его жизни скульпторомъ Францомъ Клейномъ.

[59] G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 172—173.

шій міръ и далеко, далеко позади насъ остались всѣ мелкія житейскія заботы» [60].

Выше (см. стр. 76) было сказано, что лѣтомъ 1808 г., вмѣстѣ съ пятою, была окончена и шестая (ор. 68) симфонія, называемая пасторальною [61]. «По увѣренію Риса, не разъ Бетховенъ высказывался противъ программной музыки; высоко цѣня дарованія Гайдна, онъ осуждалъ программность его ораторій «Сотвореніе міра» и «Времена года» [62]. Тѣмъ не менѣе, самъ Бетховенъ писалъ программную музыку. Къ ней можно причислить всѣ его инструментальныя сочиненія съ заглавіями:

1. «Sonate pathétique». Op. 13.

2. «La Malinconia». Adagio въ струнномъ квартетѣ № 6.

3. «Marcia funebre sulla morte d'un Eroe». Третья часть opus'a 26-го.

4. Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo». Op. 55.

5. «Sinfonia pastorale». Op. 68.

6. «Les Adieux, l'Absence et le Retour». Соната ор. 81-а.

7. «Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria». Op. 91.

8. «Gratulations Menuett», написанный въ ноябрѣ 1823 г.

9. «Sinfonie mit Schluss-Chor über Schiller's Ode «An die Freude». Op. 125.

10. «Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice»— для фортепіано. Op. 129.

11. «Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità do un guarito» и «Sentendo nuova forza». Molto Adagio и Andante въ квартетѣ. Op. 132.

12. «Der schwergefasste Entschluss. Muss es sein? Es muss sein!» Финалъ квартета. Op. 135.

13. «Lustig. Traurig. Zwei kleine Klavierstücke» [63].

Пасторальная симфонія Бетховена своей программой представляетъ сходство съ симфоніей Кнехта: «Музыкальный портретъ природы», появившейся около 1784 г. Эта симфонія была извѣстна Бетховену [64]. На ея заглавномъ

---

[60] Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. И. Т. (съ 2-го нѣм. изд.). СПБ. 1889, стр. 24—25. Но не всѣмъ эта симфонія нравилась. Прослушавъ ея первую часть, Гете сказалъ: «Это безумно. Боюсь я, какъ бы не разрушился домъ» (Romain Rolland, «Haendel». Paris, 1910, p. 175).

[61] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London, 1896, p. 148.

[62] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 219. Наоборотъ, В. В. Стасовъ утверждалъ, что будто для Шумана, Берліоза и Листа, а также для композиторовъ новой русской музыкальной школы «не только нужна «программа» въ музыкѣ, но и вообще музыка безъ программы кажется невозможною вещью и праздною игрушкой» (В. В. Стасовъ, «Листъ, Шуманъ и Берліозъ въ Россіи». СПБ. 1896, стр. 105). «Одинъ изъ критиковъ даже предложилъ устроить музыкальный конгрессъ (см. журналъ «Артистъ», 1890 г. №№ 6 и 7) для выработки программъ ко всѣмъ симфоніямъ, квартетамъ, сонатамъ Гайдна, Моцарта, Бетховена, ко всѣмъ балладамъ и концертамъ Шопена, Шумана, ко всѣмъ произведеніямъ чистой, т.-е. инструментальной музыки тѣхъ авторовъ, которые позволили себѣ созданіе партитуръ безъ указанія соотвѣтственной фабулы» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 219).

[63] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 51.

[64] Ibid., p. 191.

листѣ было сказано: «Музыкальный портретъ природы или большая симфонія, въ которой звуками изображается:

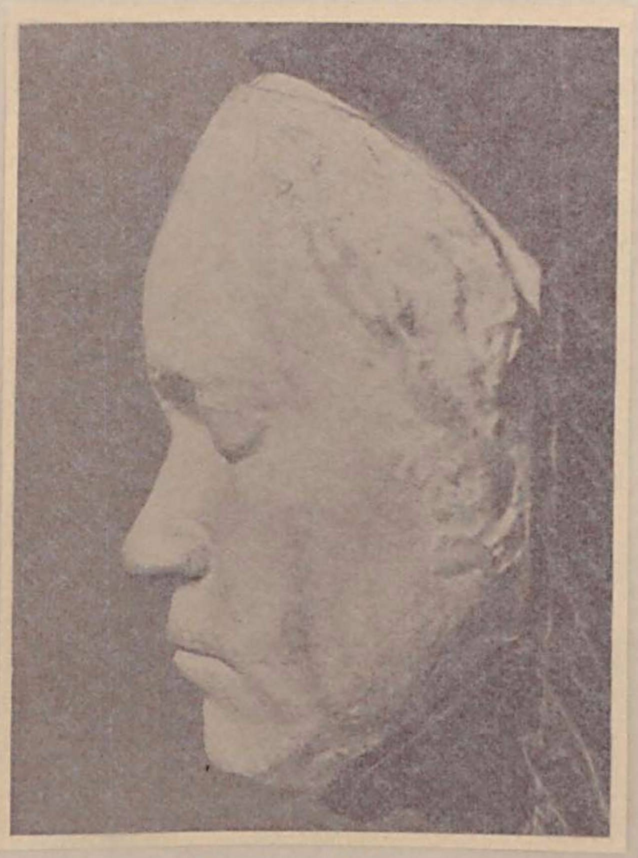
1. Прекрасная страна, гдѣ свѣтитъ солнце, вѣютъ тихіе зефиры, ручьи протекаютъ по долинѣ, птицы щебечутъ, потоки съ грохотомъ низвергаются съ высоты, пастухъ свиститъ, бараны прыгаютъ, и раздается нѣжный голосъ пастушки.

2. Небо внезапно начинаетъ омрачаться, всѣ окрестные жители съ трудомъ дышатъ и пугаются, поднимаются черныя тучи, слышится шумъ вѣтра, вдали раздаются раскаты грома, и гроза медленно приближается.

3. Гроза разражается со всею силою, въ сопровожденіи шума отъ вѣтра, дождя и вершинъ деревъ, потокъ низвергаетъ свои воды съ страшнымъ грохотомъ.

4. Понемногу гроза успокаивается, облака разсѣиваются, и небо становится свѣтлымъ.

5. Радостный гласъ природы поднимается къ нему. Она славословитъ творца нѣжнымъ и пріятнымъ пѣніемъ.



Та же маска въ профиль.

Но, кромѣ заглавія, между симфоніей Кнехта и Бетховена сходства нѣтъ [65].

Заглавіе и программу своей 6-ой симфоніи Бетховенъ редактировалъ нѣсколько разъ. Онъ назвалъ ее «Пасторальною или Воспоминаніемъ о сельской жизни», при чемъ присовокупилъ, что имѣетъ въ виду болѣе выраженіе чувства, чѣмъ живопись [66]. Каждая отдѣльная часть объяснена особо:

1. Пріятныя, радостныя чувства, пробуждающіяся въ человѣкѣ при прибытіи въ деревню. Allegro ma non troppo.

2. Сцена у ручья. Andante molto moto quasi Allegretto.

3. Веселое собраніе крестьянъ. Allegro.

4. Громъ. Буря. Allegro.

5. Пѣніе пастуховъ. Чувство благодарности послѣ грозы [67].

---

[65] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 192.

[66] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 290.

[67] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 189—190.

шій міръ и далеко, далеко позади насъ остались всѣ мелкія житейскія заботы» [60].

Выше (см. стр. 76) было сказано, что лѣтомъ 1808 г., вмѣстѣ съ пятою, была окончена и шестая (ор. 68) симфонія, называемая пасторальною [61]. «По увѣренію Риса, не разъ Бетховенъ высказывался противъ программной музыки; высоко цѣня дарованія Гайдна, онъ осуждалъ программность его ораторій «Сотвореніе міра» и «Времена года» [62]. Тѣмъ не менѣе, самъ Бетховенъ писалъ программную музыку. Къ ней можно причислить всѣ его инструментальныя сочиненія съ заглавіями:

1. «Sonate pathétique». Op. 13.

2. «La Malinconia». Adagio въ струнномъ квартетѣ № 6.

3. «Marcia funebre sulla morte d'un Eroe». Третья часть opus'а 26-го.

4. Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo». Op. 55.

5. «Sinfonia pastorale». Op. 68.

6. «Les Adieux, l'Absence et le Retour». Соната ор. 81-а.

7. «Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria». Op. 91.

8. «Gratulations Menuett», написанный въ ноябрѣ 1823 г.

9. «Sinfonie mit Schluss-Chor über Schiller's Ode «An die Freude». Op. 125.

10. «Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice»— для фортепіано. Op. 129.

11. «Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla divinità do un guarito» и «Sentendo nuova forza». Molto Adagio и Andante въ квартетѣ. Op. 132.

12. «Der schwergefasste Entschluss. Muss es sein? Es muss sein!» Финалъ квартета. Op. 135.

13. «Lustig. Traurig. Zwei kleine Klavierstücke» [63].

Пасторальная симфонія Бетховена своей программой представляетъ сходство съ симфоніей Кнехта: «Музыкальный портретъ природы», появившейся около 1784 г. Эта симфонія была извѣстна Бетховену [64]. На ея заглавномъ

---

[60] Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. И. Т. (съ 2-го нѣм. изд.). СПБ. 1889, стр. 24—25. Но не всѣмъ эта симфонія нравилась. Прослушавъ ея первую часть, Гете сказалъ: «Это безумно. Боюсь я, какъ бы не разрушился домъ» (Romain Rolland, «Haendel». Paris, 1910, p. 175).

[61] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London, 1896, p. 148.

[62] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 219. Наоборотъ, В. В. Стасовъ утверждалъ, что будто для Шумана, Берліоза и Листа, а также для композиторовъ новой русской музыкальной школы «не только нужна «программа» въ музыкѣ, но и вообще музыка безъ программы кажется невозможною вещью и праздною игрушкой» (В. В. Стасовъ, «Листъ, Шуманъ и Берліозъ въ Россіи». СПБ. 1896, стр. 105). «Одинъ изъ критиковъ даже предложилъ устроить музыкальный конгрессъ (см. журналъ «Артистъ», 1890 г. №№ 6 и 7) для выработки программъ ко всѣмъ симфоніямъ, квартетамъ, сонатамъ Гайдна, Моцарта, Бетховена, ко всѣмъ балладамъ и концертамъ Шопена, Шумана, ко всѣмъ произведеніямъ чистой, т.-е. инструментальной музыки тѣхъ авторовъ, которые позволили себѣ созданіе партитуръ безъ указанія соотвѣтственной фабулы» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 219).

[63] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1895, p. 51.

[64] Ibid., p. 191.

листѣ было сказано: «Музыкальный портретъ природы или большая симфонія, въ которой звуками изображается:

1. Прекрасная страна, гдѣ свѣтитъ солнце, вѣютъ тихіе зефиры, ручьи протекаютъ по долинѣ, птицы щебечутъ, потоки съ грохотомъ низвергаются съ высоты, пастухъ свиститъ, бараны прыгаютъ, и раздается нѣжный голосъ пастушки.

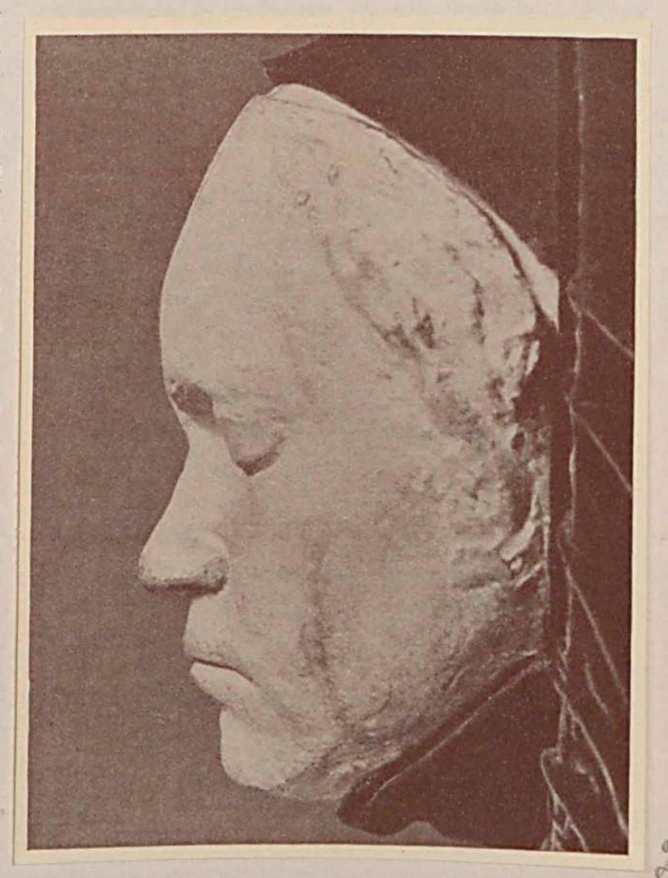
2. Небо внезапно начинаетъ омрачаться, всѣ окрестные жители съ трудомъ дышатъ и пугаются, поднимаются черныя тучи, слышится шумъ вѣтра, вдали раздаются раскаты грома, и гроза медленно приближается.

3. Гроза разражается со всею силою, въ сопровожденіи шума отъ вѣтра, дождя и вершинъ деревьевъ, потокъ низвергаетъ свои воды съ страшнымъ грохотомъ.

4. Понемногу гроза успокаивается, облака разсѣиваются, и небо становится свѣтлымъ.

5. Радостный гласъ природы поднимается къ нему. Она славословитъ творца нѣжнымъ и пріятнымъ пѣніемъ.

Но, кромѣ заглавія, между симфоніей Кнехта и Бетховена сходства нѣтъ [65].



Та же маска въ профиль.

21

Заглавіе и программу своей 6-ой симфоніи Бетховенъ редактировалъ нѣсколько разъ. Онъ назвалъ ее «Пасторальною или Воспоминаніемъ о сельской жизни», при чемъ присовокупилъ, что имѣетъ въ виду болѣе выраженіе чувства, чѣмъ живопись [66]. Каждая отдѣльная часть объяснена особо:

1. Пріятныя, радостныя чувства, пробуждающіяся въ человѣкѣ при прибытіи въ деревню. Allegro ma non troppo.
2. Сцена у ручья. Andante molto moto quasi Allegretto.
3. Веселое собраніе крестьянъ. Allegro.
4. Громъ. Буря. Allegro.
5. Пѣніе пастуховъ. Чувство благодарности послѣ грозы [67].

---

[65] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 192.

[66] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 290.

[67] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 189—190.

«Пасторальная симфонія» навѣяна природою, которую Бетховенъ страстно любилъ. Уединенныя прогулки и созерцаніе красотъ природы успокаивали его мятежный духъ [68]. По его собственнымъ словамъ, онъ любилъ деревья больше людей [69]. «Какое блаженство—писалъ Бетховенъ Терезѣ Мальфати—гулять среди полей, кустарниковъ, травъ, скалъ, деревьевъ. Никто не можетъ такъ любить деревню, какъ я. Вѣдь лѣса, деревья, скалы издаютъ завѣтное эхо» [70]. На прогулкахъ осѣняло великаго композитора вдохновенье, и на лонѣ природы возникли его геніальныя творенья [71].

«Кто знаетъ прелестный видъ со склона Календерга, близъ Вѣны (приблизительно, съ высотъ, повыше Гейлигенштадта),—эту панораму, идущую по виноградымъ холмамъ и веселымъ мѣстностямъ перваго плана, до зеркала Дуная, затѣмъ по лѣсистымъ дунайскимъ равнинамъ, по широкой глади Мархфельда, до тѣхъ мѣстъ, гдѣ голубые Карпаты вырѣзываются на горизонтѣ,—тотъ пойметъ, чѣмъ вдохновился Бетховенъ для своей «Пасторальной симфоніи» [72].

Въ апрѣлѣ 1823 г. Бетховенъ забрелъ въ любимое имъ предмѣстье Вѣны—въ Гейлигенштадтъ. Здѣсь, на опушкѣ лѣса, композиторъ остановился, долго обводилъ взоромъ дорогія сердцу мѣста, потомъ прилегъ на берегу ручья, подъ громаднымъ, развѣсистымъ вязомъ.

«Слышите-ли пѣніе птицъ?—спросилъ почти совершенно глухой композиторъ своего спутника Шиндлера.—Здѣсь я писалъ «Сцену у ручья»; иволги, перепела, соловьи и кукушки помогали мнѣ сочинять.

— Развѣ иволгѣ тоже отведено мѣсто въ симфоніи?

Бетховенъ молча вынулъ свою памятную книжку и написалъ арпеджіо въ C-dur, часто повторяющееся въ партитурѣ, въ особенности у флейты.

—Иволга была главнымъ композиторомъ и занимала первое мѣсто среди птицъ; прочія играли лишь вторыя роли [73].

Въ «Пасторальной симфоніи» Бетховенъ пользовался народными пѣснями, а именно: славянскими мелодіями для первой темы первой части и для побочной темы послѣдней части [74].

«Пасторальная симфонія, помимо очаровательной прелести своей музыкальной фактуры, уже по одному поэтическому плану, положенному въ ея основаніе, есть глубокомысленное, геніальное произведеніе, въ которомъ поэтически-религіозная основная мысль въ первой части какъ бы пускаетъ первый ростокъ, затѣмъ, въ силу внутренней необходимости, все богаче и богаче развивается изъ одной части въ другую и, наконецъ, въ финалѣ,

---

[68] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 184.

[69] Ibid., p. 184.

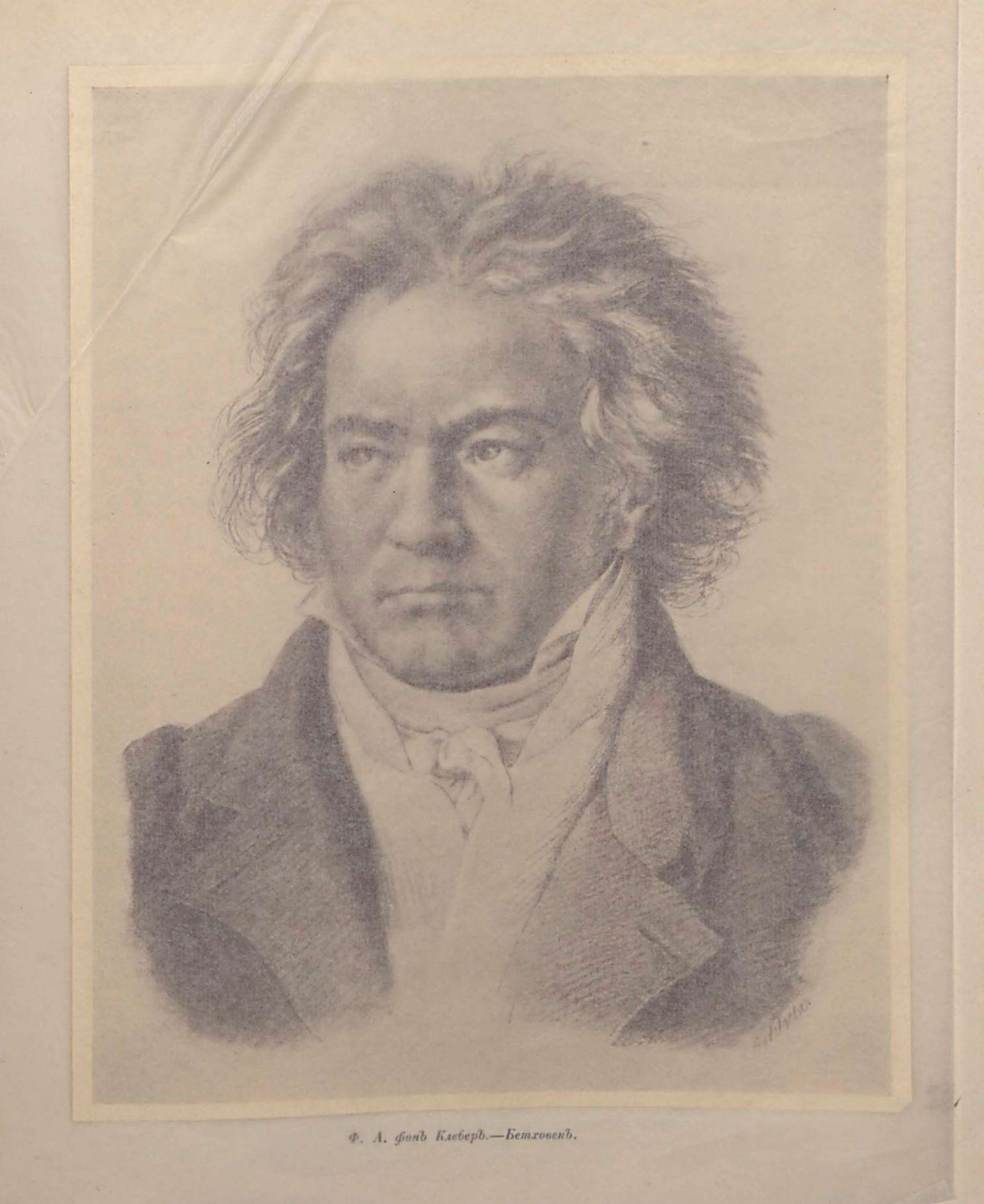
[70] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 236.

[71] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.

[72] Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. И. Т. (съ 2-го нѣм. изд.). СПБ. 1889, стр. 129.

[73] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 220. Вѣрнѣе полагать, что это арпеджіо внушено не иволгой, а золотымъ подорожникомъ (Goldammer). Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879, Bd, III. S. 42.

[74] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 224. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 212.



Ф. А. фонъ Клеберъ.—Бетховенъ.

«Пасторальная симфонія» навѣяна природою, которую Бетховенъ страстно любилъ. Уединенныя прогулки и созерцаніе красотъ природы успокаивали его мятежный духъ [68]. По его собственнымъ словамъ, онъ любилъ деревья больше людей [69]. «Какое блаженство—писалъ Бетховенъ Терезѣ Мальфати—гулять среди полей, кустарниковъ, травъ, скалъ, деревьевъ. Никто не можетъ такъ любить деревню, какъ я. Вѣдь лѣса, деревья, скалы издаютъ завѣтное эхо» [70]. На прогулкахъ осѣняло великаго композитора вдохновенье, и на лонѣ природы возникли его геніальныя творенья [71].

«Кто знаетъ прелестный видъ со склона Каленберга, близъ Вѣны (приблизительно, съ высотъ, повыше Гейлигенштадта),—эту панораму, идущую по виноградымъ холмамъ и веселымъ мѣстностямъ перваго плана, до зеркала Дуная, затѣмъ по лѣсистымъ дунайскимъ равнинамъ, по широкой глади Мархфельде, до тѣхъ мѣстъ, гдѣ голубые Карпаты вырѣзываются на горизонтѣ,—тотъ пойметъ, чѣмъ вдохновился Бетховенъ для своей «Пасторальной симфоніи» [72].

Въ апрѣлѣ 1823 г. Бетховенъ забрелъ въ любимое имъ предмѣстье Вѣны—въ Гейлигенштадтъ. Здѣсь, на опушкѣ лѣса, композиторъ остановился, долго обводилъ взоромъ дорогія сердцу мѣста, потомъ прилегъ на берегу ручья, подъ громаднымъ, развѣсистымъ вязомъ.

«Слышите-ли пѣніе птицъ?—спросилъ почти совершенно глухой композиторъ своего спутника Шиндлера.—Здѣсь я писалъ «Сцену у ручья»; иволги, перепела, соловьи и кукушки помогали мнѣ сочинять.

— Развѣ иволгѣ тоже отведено мѣсто въ симфоніи?

Бетховенъ молча вынулъ свою памятную книжку и написалъ арпеджіо въ C-dur, часто повторяющееся въ партитурѣ, въ особенности у флейты.

—Иволга была главнымъ композиторомъ и занимала первое мѣсто среди птицъ; прочія играли лишь вторыя роли [73].

Въ «Пасторальной симфоніи» Бетховенъ пользовался народными пѣснями, а именно: славянскими мелодіями для первой темы первой части и для побочной темы послѣдней части [74].

«Пасторальная симфонія, помимо очаровательной прелести своей музыкальной фактуры, уже по одному поэтическому плану, положенному въ ея основаніе, есть глубокомысленное, геніальное произведеніе, въ которомъ поэтически-религіозная основная мысль въ первой части какъ бы пускаетъ первый ростокъ, затѣмъ, въ силу внутренней необходимости, все богаче и богаче развивается изъ одной части въ другую и, наконецъ, въ финалѣ,

---

[68] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 184.

[69] Ibid., p. 184.

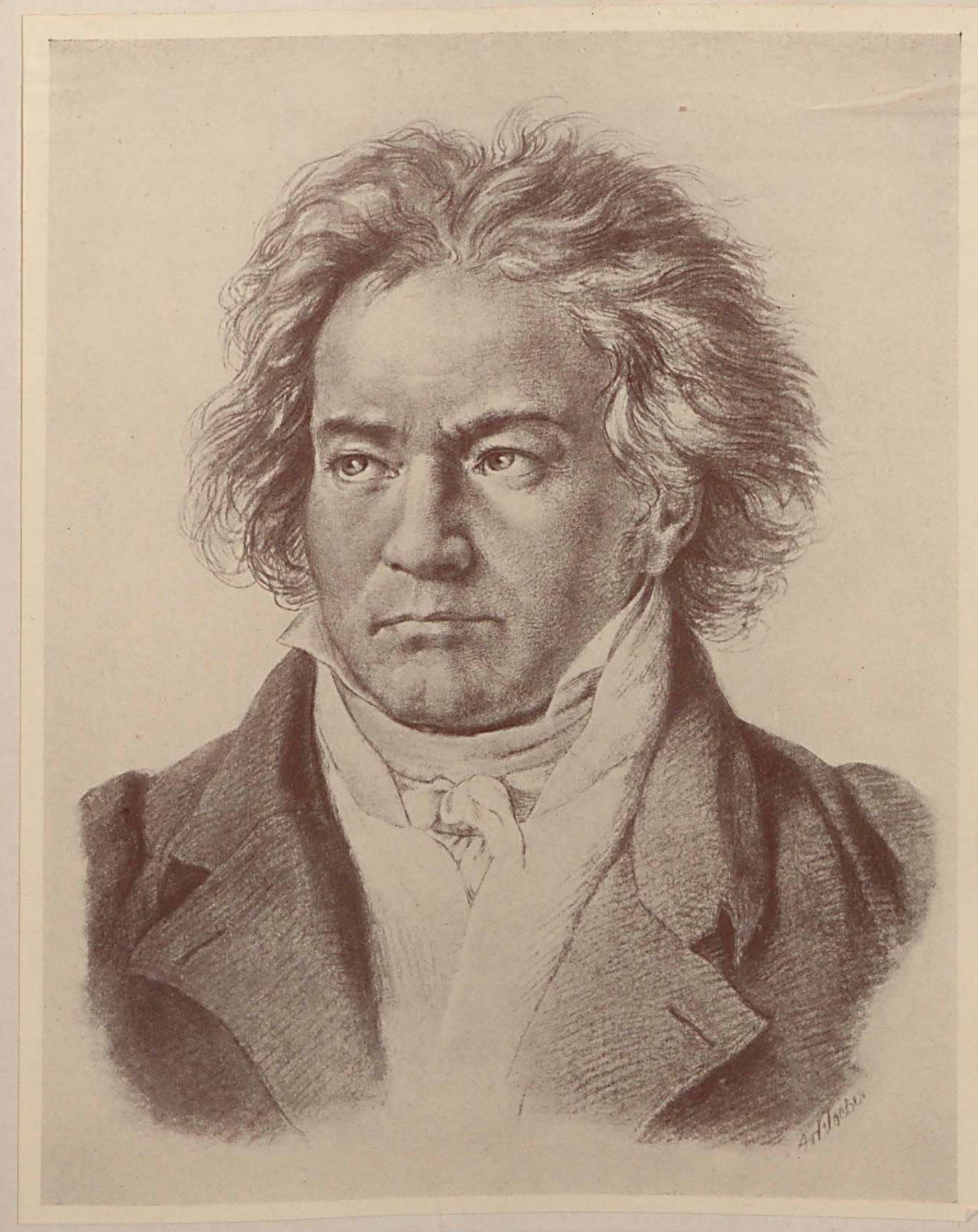
[70] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 236.

[71] Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 228.

[72] Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. И. Т. (съ 2-го нѣм. изд.). СПБ. 1889, стр. 129.

[73] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 220. Вѣрнѣе полагать, что это арпеджіо внушено не иволгой, а золотымъ подорожникомъ (Goldammer). Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879, Bd, III. S. 42.

[74] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 224. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 212.



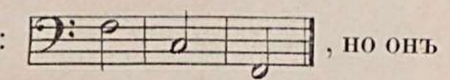
Ф. А. фонъ Клеберъ.—Бетховенъ.

22

появляется предъ нами уже вполнѣ развившимся деревомъ, которое, коренясь въ землѣ, указываетъ вершиною на небо. Первая часть симфоніи— обширная пейзажная картина; въ ней разлитъ восторгъ, мощно наполняющій нашу грудь, когда, послѣ зимняго плѣна въ каменныхъ стѣнахъ тѣснаго, мрачнаго города, мы вновь соприкасаемся съ юношескою свѣжестью и прелестью природы. Безхитростный, идиллическій мотивъ piano, заключаемый ферматою, служитъ какъ бы эпиграфомъ къ симфоніи и сразу даетъ вѣрный тонъ настроенія. Далѣе, этотъ мотивъ развивается до настоящаго ликованія, такъ что композиторъ уже принужденъ противопоставить ему другой, столь же простой и столь же прелестный, который умѣряетъ его и въ то же время служитъ ему поводомъ для новаго развитія. Кто могъ бы перечислить всѣ чудныя подробности этой части? Упомянемъ лишь объ одной изъ нихъ, какое волшебное впечатлѣніе производитъ то мѣсто, гдѣ, начиная съ 16-го такта мотивъ: [нотный пример] несется на насъ издалека и затѣмъ снова теряется въ пространствѣ [75]. Когда мы прослушали эту часть, закончившуюся своимъ начальнымъ мотивомъ,—намъ ясно, что авторъ своею надписью: «Пробужденіе пріятныхъ ощущеній при видѣ сельской природы» обозначилъ ея содержаніе хотя и вѣрно, но, въ сущности, только приблизительно. Мы сами какъ бы теряемся въ этомъ произведеніи, будучи со всѣхъ сторонъ увлекаемы чрезвычайною роскошью широко раскинутой окрестности. Наши мысли блуждаютъ какъ бы по обширной сценѣ, приготовленной для послѣдующаго дѣйствія. Въ первой части авторъ раздвинулъ свои границы насколько возможно шире; во второй, въ «Сценѣ у ручья», онъ собираетъ все, что было пробуждено и возбуждено въ предыдущей части, въ тѣсную уютно-ограниченную рамку. Здѣсь не трудно представить себѣ привлекательный видъ зеленой долины, по которой, въ тѣни красивыхъ деревьевъ, между густымъ кустарникомъ протекаетъ ручей. Въ лирическомъ созерцательномъ элементѣ этой части уже выступаетъ передъ нами задумчивый, мечтательный образъ (пожалуй, самого Бетховена). Тысяча весеннихъ голосовъ, свѣжихъ, цвѣтущихъ, охватываетъ его мощно пульсирующею въ нихъ творческою жизнью природы. Наконецъ, онъ останавливается и прислушивается къ удачно скомбинированнымъ голосамъ трехъ пѣвцовъ: соловья, перепела и кукушки; эта простота такъ мила, что можетъ тронуть до слезъ. Выйдя изъ долины, нашъ мечтатель, а за нимъ и мы, приходимъ, вполнѣ естественно, въ село, танцующее и веселящееся въ праздничный день («Lustiges Beisammensein der Landleute»). Кругозоръ нашъ, отъ отдѣльной личности прогуливающагося мечтателя у ручья, расширился до предѣловъ цѣлой толпы. Но передъ

---

[75] Въ своей «Пасторальной симфоніи» Бетховенъ повторяетъ одинъ и тотъ же мотивъ много разъ кряду. Эти повторенія не причиняютъ монотонности, какъ и природа, со своимъ оди-

нами здѣсь не частная, случайно встрѣченная, крестьянская пляска въ томъ или другомъ селѣ:—эти веселящіеся люди, подобно гуляющимъ за городомъ въ «Фаустѣ» Гете, представители всего человѣчества, ликующаго во время свѣтлой, майской поры. Юморъ композитора находитъ себѣ обширное поле и проявляется забавнѣйшими шутками. Кого не разсмѣшитъ этотъ, шумно, по-мужицки, врывающійся двухчетвертной ритмъ, доводящій веселье до полнаго разгула, или комическая фигура деревенскаго фаготиста, который умѣетъ играть на своемъ инструментѣ только три ноты: , но онъ вставляетъ ихъ въ музыку съ замѣчательной находчивостью всюду, гдѣ только они могутъ подойти. Геніаленъ переходъ къ слѣдующей части: авторъ совершенно неожиданно переходитъ изъ комическаго въ его противоположность— возвышенное — посредствомъ вполнѣ естественнаго обстоятельства: гроза вдругъ прерываетъ веселье. Разгулъ элементовъ съ мощнымъ величіемъ напоминаетъ человѣку о его слабости предъ лицомъ этихъ бушующихъ силъ. Эта гроза не только очищаетъ физически воздухъ: она очищаетъ также и нравственную атмосферу, въ которой мы вращались. Гроза проходитъ. Она, посланница Всевышняго, являлась, чтобы «излить свѣжесть на крѣпнущіе стебли, на веселящіе сердца гроздья». Въ то время, когда громъ замолкаетъ вдали, и послѣдняя молнія еще сверкаетъ на горизонтѣ, пастушій рожокъ уже собираетъ разсѣявшихся. Взоры всѣхъ обращаются къ небу, и въ пастушески-простомъ и въ то же время торжественно-грандіозномъ финалѣ раздается хвала Царю и Творцу природы. Намъ даже кажется, что мы снова видимъ обширную мѣстность первой части, но при другомъ освѣщеніи, наполненную радостными, благодарными людьми, а надъ всѣмъ этимъ, какъ на старинныхъ картинахъ, проносящійся въ небѣ величественный образъ Старца — символъ божества [76], съ распростертыми, благословляющими руками» [77]. «Пасторальная симфонія», благодаря своей программѣ, навела на мысль исполнять это оркестровое произведеніе съ разными аксессуарами. Такъ, напр., въ Лондонѣ (1829 г.) «Пасторальная симфонія» была поставлена съ пѣніемъ и танцами; въ Дюссельдорфѣ (1863 г.) она сопровождалась живыми картинами; въ Лондонѣ (1864 г.), въ театрѣ Дрюриленъ, пантомимою [78].



наковымъ шелестомъ листьевъ, журчаніемъ ручья и пр. (Grove, «Beethoven and his nine symphonies», 2 ed. London. 1896, p. 193, 195).

[76] На картинахъ, изображающихъ Св. Троицу, старческій образъ Отца есть такой же символъ, какъ и голубь для изображенія Св. Духа. Только одно, по возможности близкое къ природѣ изображеніе воплотившагося Сына представляетъ собою реальныя черты. Амбросъ, «Границы музыки и поэзіи». Пер. И. Т. (съ 2-го нѣм. изд. СПБ. 1889, стр. 132).

[77] Тамъ же, стр. 129—132.

[78] Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 224.



Эрцгерцогъ Рудольфъ Австрійскій.
(Печатано съ разрѣшенія „Общества любителей музыки“ въ Вѣнѣ.)

VI.



ЕСМОТРЯ на цѣлый рядъ геніальныхъ произведеній, написанныхъ Бетховеномъ, его мало цѣнили въ Вѣнѣ. Лишь небольшое число поклонниковъ преклонялось передъ нимъ. Поэтому онъ подумывалъ покинуть ее и воспользоваться приглашеніемъ Жерома Бонапарте, короля вестфальскаго. Тогда трое сановниковъ-меценатовъ заключили съ Бетховеномъ договоръ, согласно которому композитору назначался ежегодный окладъ въ 4000 гульденовъ съ тѣмъ, чтобы Бетховенъ не покидалъ Вѣны [1]. Договоръ въ окончательномъ видѣ имѣлъ слѣдующую редакцію: «Дѣятельность г. Людвига фанъ Бетхвоена постоянно

[1] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 225.



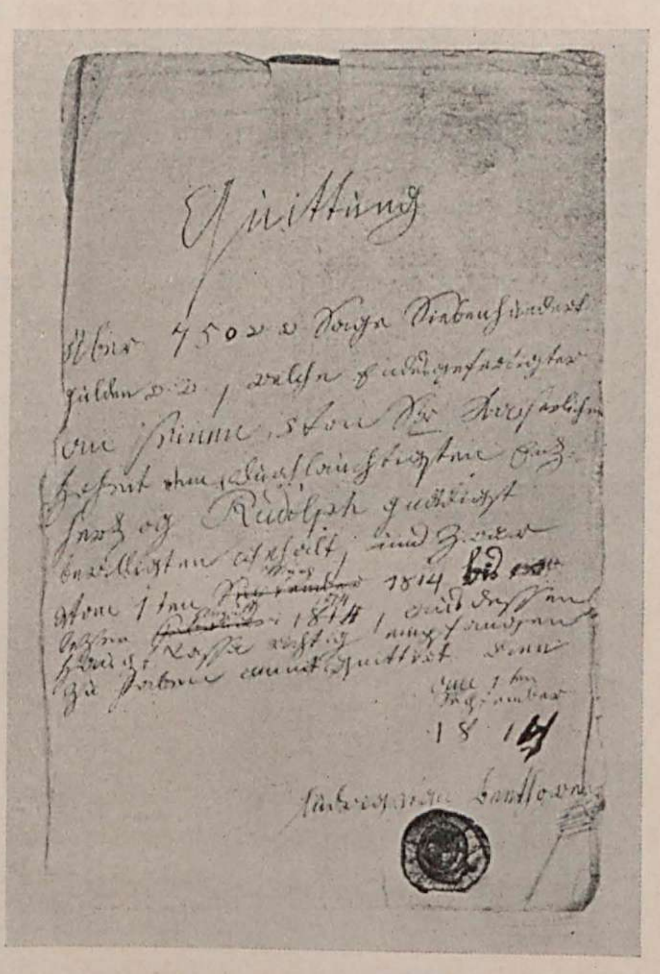
А. Грёфлъ.—Бетховенъ среди друзей.

убѣждаетъ насъ въ необычайности его композиторскаго генія и внушаетъ намъ мысль о содѣйствіи ему въ отношеніи осуществленія возлагаемыхъ на него надеждъ, исходящихъ изъ его нынѣшней дѣятельности. Такъ какъ, въ то же время, извѣстно, что только обезпеченный въ матеріальномъ отношеніи человѣкъ можетъ посвятить себя искусству, и только при этомъ условіи можетъ онъ создать великія и вдохновенныя произведенія во славу искусства, то нижеподписавшіеся рѣшили избавить г. Людвига фанъ Бетховена отъ подобныхъ заботъ и устранить жалкія препятствія развитію его генія. Съ этою цѣлью нижеподписавшіеся обязуются выплачивать ему ежегодно сумму въ 4000 гульденовъ по слѣдующему разсчету: Его императорское высочество Эрцгерцогъ Рудольфъ—1500 гульденовъ, высокородный князь Лобковичъ 700 гд., высокородный князь Фердинандъ Кинскій 1800 гд., итого 4000 гульденовъ, каковую сумму Людвигъ фанъ Бетховенъ будетъ получать по-полугодно отъ каждаго изъ соучастниковъ, соотвѣтственно долѣ каждаго и подъ расписку. Нижеподписавшіеся готовы уплачивать это содержаніе до тѣхъ поръ, пока г. Людвигъ фанъ Бетховенъ получитъ мѣсто съ окладомъ, соотвѣтствующимъ вышеуказанной суммѣ. Если же Людвигъ фанъ Бетховенъ не получитъ такой должности, или неблагопріятныя обс оятельства и старость помѣшаютъ ему заниматься музыкой, то нижеподписавшіеся обязуются выдавать ему эту сумму пожизненно. За это г. Людвигъ фанъ Бетховенъ обязуется жить постоянно въ Вѣнѣ, въ резиденціи высокихъ соучастниковъ сего договора, или же въ иномъ городѣ, находящемся въ потомственномъ владѣніи его величества императора австрійскаго, и не выѣзжать изъ этого города иначе, какъ на опредѣленные сроки, съ согласія высокихъ соучастниковъ, и лишь по дѣламъ или въ интересахъ искусства» [2]. Этотъ договоръ былъ заключенъ 1 марта 1809 г. Его подписали: Рудольфъ эрцгерцогъ, князь Лобковичъ эрцгерцогъ Рудницкій и Фердинандъ князь Кинскій [3]. Но впослѣдствіи сумма, назначенная въ этомъ договорѣ, значительно уменьшилась [4], и Бетховенъ сталъ терпѣть нужду [5]. По временамъ, какъ это видно изъ одного его письма, великій композиторъ бывалъ близокъ даже къ нищетѣ [6].

Къ 1809 году относится пятый концертъ для фортепіано съ оркестромъ (ор. 73, Es-dur) [7], — долго не понятый публикой, оцѣнившей его красоты лишь съ 1828 г., когда 17-тилѣтній Листъ сталъ исполнять это произведеніе [8]; квартетъ Es-dur ор. 74 [9], полный глубокаго настроенія [10], варіаціи для фортепіано (ор. 76), фантазія для фортепіано G-moll ор. 77, соната для фортепіано Fis-dur ор. 78 (см. стр. 58), соната для фортепіано Es-dur

[2] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 229—230.
[3] Тамъ же, стр. 230.
[4] Тамъ же, стр. 257. H. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1904. S. 80—81.
[5] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 570.
[6] Тамъ же, стр. 372.
[7] Тамъ же, стр. 903.
[8] Тамъ же, стр. 268—269.
[9] Тамъ же, стр. 903.
[10] Тамъ же, стр. 286—287.

op. 81-a, секстетъ для двухъ скрипокъ, альта, віолончели и 2 облигатныхъ валторнъ Es-dur (op. 81-b), четыре аріетты и одинъ дуэтъ съ аккомпаниментомъ фортепіано на слова Метастазіо, op. 82: № 1 «Hoffnung», № 2 «Liebes-Klag», № 3 «Arietta buffa», № 4 «Arietta assai seriosa» и № 5 «Lebensgenuss», Duett [11]. Соната op. 81-a Es-dur имѣетъ на своихъ трехъ частяхъ слѣдующіе заголовки: прощаніе, разлука, свиданіе. Эти слова объяснены самимъ композиторомъ, какъ это видно изъ автографа: «Прощаніе, Вѣна 4 мая 1809 г., день отъѣзда моего уважаемаго эрцгерцога, его императорскаго высочества, князя Рудольфа; возвращеніе его императорскаго высочества, моего уважаемаго эрцгерцога, князя Рудольфа, 30 января 1810 г.» [12].



Расписка Бетховена въ полученіи жалованья отъ эрцгерцога Рудольфа.

Въ томъ же 1810 г. Бетховенъ познакомился съ Беттиною Брентано, вышедшею замужъ за Іоахима фонъ-Арнимъ. Она благоговѣла передъ Бетховеномъ, сочиненія котораго производили на нее очень сильное впечатлѣніе. Однажды Бетховенъ спѣлъ ей сочиненный въ 1810 г. романсъ на слова Гете: «Ты знаешь ли край, гдѣ лимонныя рощи цвѣтутъ». Замѣтивъ румянецъ на ея лицѣ и лихорадочный блескъ въ глазахъ, Бетховенъ сказалъ: «Ахъ, дитя мое, вы—артистка въ душѣ, вы чувствуете, какъ они. Прекрасное трогаетъ всѣхъ благородныхъ людей и доводитъ ихъ порою до слезъ; но истинный артистъ не плачетъ. Энтузіазмъ воспламеняетъ его» [13]. Беттина была въ дружбѣ съ Гете [14], которому описала свое знакомство съ Бетховеномъ [15]. Въ своемъ письмѣ къ Гете Беттина приводитъ слѣдующія

---

[11] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 904.
[12] Тамъ же, стр. 246.
[13] Тамъ же, стр. 250. Въ одномъ изъ своихъ писемъ къ Беттинѣ Бетховенъ выразился такъ: «Умиленіе пристойно только бабамъ (прости мнѣ это); въ мужчинѣ музыка должна воспламенять духъ» (тамъ же, стр. 255).
[14] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 251.
[15] Это письмо тамъ же, стр. 251—252.

знаменательныя слова Бетховена о музыкѣ: «Мнѣ приходится презирать свѣтъ, который даже не подозрѣваетъ, что музыка — высшее откровеніе, что она выше, чѣмъ вся премудрость и философія» [16].

Отвѣчая на это письмо, Гете писалъ Беттинѣ:

«Дорогое дитя, ваше письмо доставило мнѣ минуты высокаго счастья. Вы мужественно напрягли всѣ ваши силы, чтобы внушить мнѣ представленіе объ этомъ высокомъ и благородномъ умѣ... Я былъ радъ имѣть предъ собою образъ этого геніальнаго человѣка... Передайте отъ меня Бетховену лучшія пожеланія и скажите, что я охотно готовъ принести нѣкоторую жертву съ цѣлью свести съ нимъ знакомство и обмѣняться мыслями и чувствами. Быть-можетъ, вы воспользуетесь вліяніемъ своимъ и склоните его пріѣхать въ Карлсбадъ, гдѣ я провожу каждое лѣто. Тамъ я на свободѣ буду слушать его и поучаться отъ его рѣчей.

«Просвѣщать его было бы съ моей стороны просто нелѣпо; имъ руководитъ высокій умъ, а лучи генія представляютъ ему все въ истинномъ свѣтѣ, тогда какъ мы находимся во тьмѣ и едва опредѣляемъ мѣсто, откуда загорается разсвѣтъ» [17].

Бетховенъ также очень желалъ познакомиться съ Гете [18], которому писалъ по поводу своей музыки къ Эгмонту, и получилъ отъ Гете отвѣтъ. Вотъ эти письма [19]:

«Его превосходительству господину

фонъ Гете.

Вѣна, 12 апрѣля 1811.

Ваше превосходительство!

Пользуюсь случаемъ, представившимся благодаря одному пріятелю моему (такъ же вашему большому поклоннику, какъ и я), уѣзжающему немедленно — чтобы выразить вамъ признательность за всѣ тѣ долгіе годы, которые я васъ знаю (а знаю я васъ съ дѣтства—это такъ мало за столь многое). Беттина Брентано увѣряла меня, что вы приняли бы меня не только любезно, но даже дружественно; но какъ смѣю я думать о такомъ пріемѣ, если считаю за честь только приблизиться къ вамъ съ величайшимъ почтеніемъ и несказаннымъ сердечнымъ волненіемъ, вызваннымъ вашими чудными твореніями! Вскорѣ вы получите изъ Лейпцига отъ Брейткопфа и Гертеля музыку къ Эгмонту, этому великолѣпному Эгмонту, котораго я пережилъ, продумалъ и положилъ на музыку съ такимъ же пыломъ увлеченія, съ какимъ перечитывалъ его.—Я очень желалъ бы знать ваше мнѣніе о ней, и пори-

---

[16] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 252.
[17] Тамъ же, стр. 252.
[18] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 261.
[19] Тамъ же, стр. 256—257.

цаніе ваше послужитъ мнѣ и искусству моему на пользу и будетъ принято мною такъ же, какъ и величайшая похвала—

Вашего превосходительства

великій поклонникъ

Людвигъ фанъ Бетховенъ».

На это письмо Бетховена Гете отвѣчалъ:

Карлсбадъ, 25 іюня 1811.

«Глубокоуважаемый и милостивый государь!

Ваше любезное письмо получилъ съ большимъ удовольствіемъ черезъ господина фонъ Олива. За выраженныя въ немъ чувства сердечно благодаренъ и могу васъ увѣрить, что отвѣчаю вамъ тѣмъ же; слушая ваши произведенія въ исполненіи хорошихъ артистовъ или любителей, я всегда испытываю желаніе увидѣть васъ когда-нибудь за роялемъ и насладиться вашимъ необыкновеннымъ дарованіемъ. Добрѣйшая Беттина Брентано вполнѣ заслуживаетъ того участія, которое вы ей оказали. Она говоритъ о васъ съ восторгомъ и живѣйшей симпатіей и считаетъ часы, проведенные съ вами, счастливѣйшими въ своей жизни.

Посвященную мнѣ музыку къ Эгмонту я навѣрное застану, когда возвращусь домой, и уже заранѣе благодаренъ—ибо уже отъ многихъ слышалъ о ней похвальные отзывы и предполагаю поставить ее въ теченіе этой зимы вмѣстѣ съ названной пьесой въ нашемъ театрѣ, чѣмъ доставлю величайшее наслажденіе самому себѣ и вашимъ многочисленнымъ здѣшнимъ поклонникамъ. Очень желалъ бы я подтвержденія словамъ господина фонъ Олива, обнадежившаго насъ, что вы посѣтите Веймаръ во время предстоящей поѣздки вашей, но желательно, чтобъ это было въ такое время, когда весь дворъ и вся музыкальная публика въ полномъ сборѣ. Вамъ, конечно, будетъ оказанъ пріемъ, достойный вашихъ заслугъ и дарованія. Но никто въ этомъ не заинтересованъ болѣе меня, посылающаго вамъ пожеланіе добраго здоровья и просьбы не забывать меня и приносящаго искреннѣйшую благодарность за все то, чѣмъ вы одарили меня».

Знакомство Бетховена съ Гете состоялось лѣтомъ 1811 года въ Теплицѣ, куда съѣхалось много коронованныхъ и знатныхъ особъ. Но они оба разочаровались другъ въ другѣ. Бетховенъ увидалъ въ Гете сановника [20], а Гете былъ шокированъ Бетховеномъ, который держалъ себя черезчуръ «на-

[20] Бетховенъ, описывая Беттинѣ свою прогулку съ Гете, на которой они встрѣтили всю императорскую семью, разсказываетъ: «Князья и блюдолизы образовали шпалеры; герцогъ Рудольфъ снялъ предо мною шляпу, императрица поклонилась первая. Эти господа знаютъ меня. Мнѣ смѣшно было смотрѣть, какъ процессія дефилировала передъ Гете, стоявшимъ въ сторонѣ съ обнаженной и низко склонившейся головой» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 255).

распашку»[21]. Гете писалъ 2 сентября 1812 г. Цельтеру о Бетховенѣ: «Въ Теплицѣ я познакомился съ Бетховеномъ; его дарованіе меня чрезвычайно поразило; къ сожалѣнію, онъ обладаетъ нравомъ неукротимымъ. Міръ представляется ему ненавистнымъ твореніемъ. Быть-можетъ, взглядъ этотъ



Беттина фонъ-Арнимъ, урожденная Брентано (1785—1859).

не лишенъ основанія, но отъ этого не легче ни ему, ни окружающимъ его. Во всякомъ случаѣ, онъ заслуживаетъ снисхожденія и сожалѣнія, такъ какъ совершенно теряетъ слухъ, и эта глухота болѣе вредитъ ему въ сношеніяхъ съ окружающими, нежели въ отношеніи къ искусству. Когда наступитъ эта катастрофа, то лаконизмъ его рѣчи станетъ чрезвычайнымъ»[22].

Если Бетховенъ разочаровался въ Гете, какъ человѣкѣ, то это не помѣшало великому композитору увлекаться твореніями великаго поэта. Еще въ

[21] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 261. «Сегодня я весь нараспашку»—говорилъ Бетховенъ, когда бывалъ въ хорошемъ настроеніи духа. Тамъ же, стр. 690. Ср. G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies» 2 ed. London 1896, p. 124, 231, 260, 263. 278, 305, 401.

[22] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 261—262.

Wien am 10ten
Februar 1811

Geliebte, liebe Bettine!

Ich habe schon zwei Briefe von
Ihnen und sehe aus Ihrem Briefe
an die ~~Toni~~ daß Sie sich immer
meiner und zwar viel zu vortheilhaft
erinnern — Ihren ersten Brief
habe ich den ganzen Sommer mit
mir herumgetragen, und er hat
mich oft selig gemacht, wenn ich Ihnen
auch nicht so oft schreibe, und Sie gar
nichts von mir sehen, so schreibe
ich Ihnen doch 1000 und tausend Briefe
in Gedanken — Wie Sie sich in
Berlin in Ansehung des Weltgeschmeißes
finden, könnte ich mir denken, wenn
ich's nicht von Ihnen gelesen hätte,
~~Reden~~, schwätzen über Kunst, ohne
Thaten!!!!! Die beste Zeichnung

Письмо Бетховена Беттинѣ Брентано.

hierüber findet sich in Schillers
Gedicht „die Künstler" wo die Sonne
scheint — Sie [illegible]
Leute halten, denn es ist schon
geschehen, und ich habe Sie
nicht einmal [illegible] [illegible]
können, so könne der [illegible] Glück
~~auf~~ ihnen und ihrem Gatten zu,
womit die [illegible] die ähnlichen
gegönnt — doch soll ich ihnen
schon nur sagen, bedauern mein
Geschick, würde ich mit dem [illegible]
an [illegible] ich nur [illegible]
[illegible], so will auch
[illegible] ~~Sie~~ für alles übrige
Wohl und [illegible] dem alles in sich fassenden
dem höchsten ~~Denken~~ —

„„„

den größten denn Sie ihre Ehre uns
schreiben. Nehmen Sie alle die
Worte auf, die ihm meine
innigste Verehrung und
Bewunderung ausdrücken
ich bin aber in Wahrheit ihm selbst
zu schreiben einigen [illegible]
wozu ich die [illegible] gesetzt
und [illegible] [illegible] und lieber zu
seinen Dichtungen, die mich
glücklich machen. Wer kann
aber auch einem [illegible] Dichter
genug danken, dem [illegible]
Kleinod einer Nation? —
Nun nichts mehr liebe gute B., ich komme
diesen Morgen um 7 Uhr erst von einem
[illegible], wo ich sehr viel lachen musste im
[illegible] beinahe aber so viel zu weinen
[illegible] Freude [illegible] treibt mich oft
[illegible] in mich selbst zu-
[illegible] [illegible]
rück — Grüßen Clemens [illegible] für seine
[illegible] [illegible] so ist der [illegible]
[illegible] wichtig genug [illegible]
[illegible] für [illegible] die [illegible] so hat die [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] auf deine [illegible]
liebe liebe B. ich [illegible] [illegible] — schreiben Sie bald, bald, oft [illegible]



von Wien.

An

Fräulein Bettine v. Brentano
Visconti Laroche

in

Berlin.

bey Hr. v. Savigny
Monbijou=Platz N:1.

Beethoven wohnt auf
der Mölker=Bastey im
Pascolatischen Hause

1822 г. Бетховенъ говорилъ Рохлину: «Съ того лѣта въ Теплицѣ—если я беру читать что-либо, то преимущественно Гете» [23] (ср. стр. 33).

Въ Теплицѣ же Бетховенъ получилъ въ подарокъ отъ одной десятилѣтней дѣвочки вышитый ею бюваръ. Бетховенъ былъ тронутъ этимъ и написалъ ей письмо, въ которомъ, между прочимъ, высказываетъ слѣдующія мысли: «Продолжай работать, не довольствуйся поверхностнымъ изученіемъ музыки и постарайся вникнуть въ сущность ея; она достойна этого труда, ибо только искусство и наука могутъ возвысить насъ до божественнаго... Истинный артистъ не пренебрегаетъ скромными тружениками. Онъ знаетъ, что искусство безпредѣльно и безконечно: во мракѣ, его окружающемъ, онъ чувствуетъ, что громадное разстояніе отдѣляетъ его отъ намѣченной цѣли. Среди всеобщихъ восторговъ онъ горюетъ и сокрушается о томъ, что не можетъ достичь высокихъ сферъ искусства, откуда доходятъ до него лучи блестящаго свѣтила, которыя онъ мечтаетъ покорить себѣ» [24].

Къ 1810 г. относятся шесть пѣсенъ для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано: № 1 «Mignon»—слова Гете, № 2 «Neue Liebe, neues Leben»—слова Гете, № 3 «Es war einmal ein König» изъ «Фауста» Гете, № 4 «Gretel's Warnung»—слова Галема, № 5 «An den fernen Geliebten»—слова Рейсига, № 6 «Der Zufriedene»—слова Рейсига [25] и три пѣсни на слова Гете для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано (ор. 83) [26]. Въ послѣдней пѣснѣ 83-го opus'а замѣтенъ зародышъ хоровой темы IX симфоніи [27]. Къ 1810 г. относятся также квартетъ F-moll (ор. 95) [28] и музыка къ трагедіи Гете «Эгмонтъ» (ор. 84) [29], состоящая изъ 1) увертюры, 2) пѣсни Клары (I дѣйствіе, III сцена, «Гремятъ барабаны»), 3) второй пѣсни Клары (III дѣйствіе, II сцена, «И веселыхъ, и тяжелыхъ»), 4) четырехъ антрактовъ, 5) смерти Клары, 6) видѣнія Эгмонта и 7) «Побѣдной симфоніи» или финала, раздающагося за послѣдними словами Эгмонта, призывающаго народъ къ возстанію за независимость. Этотъ финалъ представляетъ также заключительную часть увертюры [30].

Къ 1811 году относится тріо для фортепіано, скрипки и віолончели B-dur ор. 97 [31] (см. стр. 35—36), одно изъ величайшихъ произведеній Бетховена въ области камерной музыки. Это тріо представляетъ яркій образчикъ музыкальнаго юмора. Послѣ первой части, отличающейся изяществомъ формы, глубиной настроенія и оригинальностью, скерцо начинается шутливою игрою голосовъ, которые о вѣчаютъ другъ другу. Вдругъ это веселье

[23] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ», СПБ. 1909, стр. 262—263.
[24] Тамъ же, стр. 262.
[25] Тамъ же, стр. 903.
[26] Тамъ же, стр. 904.
[27] Тамъ же, стр. 285.
[28] Тамъ же, стр. 905.
[29] Тамъ же, стр. 904.
[30] Тамъ же, стр. 248—249. Albert Schaefer, «Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners». Leipzig. 1886. S. 90—92. Въ 1821 г. Friedrich Mosengeil написалъ стихотвореніе, соединяющее номера музыки Бетховена. Такой же соединительный текстъ написалъ и Michael Bernays. (Ibid., S. 92. Ср. В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 249).
[31] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 905.

прекращается и заглушается мрачными звуками, которые, начинаясь едва слышно, все растутъ, крѣпнутъ и достигаютъ громовой силы. Но вмѣсто грознаго крика раздается рѣзкій хохотъ, приводящій снова къ первоначальному веселью. Послѣ скерцо тема Andante съ варіаціями уноситъ душу слушателя далеко отъ земной сутолоки, выражая настроенія, для которыхъ нѣтъ словъ на человѣческомъ языкѣ. Вдругъ это паренье въ высшихъ сферахъ идеала круто обрывается, чтобы снова спуститься на землю; слезы умиленія высыхаютъ, и снова раздается смѣхъ бодраго веселья [32].

Къ 1811 же году относятся восемь номеровъ и увертюра къ эпилогу Коцебу «Развалины Аѳинъ» (ор. 113, см. стр. 36) [33], а также девять номеровъ и увертюра къ прологу Коцебу «Король Стефанъ или первый благодѣтель Венгріи» [34].

Въ Будапештѣ предполагалось 4 октября 1811 г. открытіе новаго театра. Было рѣшено отпраздновать это событіе постановкой пролога, драмы съ содержаніемъ изъ исторіи Венгріи и финала съ аллегорическимъ содержаніемъ и съ музыкой. Распорядители предположеннаго торжества обратились сначала къ Генриху Коллину, а потомъ, вслѣдствіе отказа его, къ Коцебу, прося разработать соотвѣтствующую программу; талантливый поэтъ предложилъ для пролога сказаніе о «Королѣ Стефанѣ», для финала—«Развалины Аѳинъ», а для драмы—«Бѣгство царя Бела»; послѣднее было отклонено, такъ какъ могло быть принято за намекъ на двухкратное бѣгство императора Франца изъ своей столицы при отдаленныхъ раскатахъ французскихъ пушекъ.

Содержаніе пролога «Король Стефанъ (см. стр. 36), первый благодѣтель Венгріи» заимствовано изъ преданія о жизни основателя династіи Арпадовъ; Бетховенъ, принявшій заказъ на музыкальные номера къ венгерскому торжеству, написалъ къ этой легендѣ увертюру, тріумфальный маршъ, шесть хоровъ и нѣсколько мелодрамъ.

Аллегорическія сцены подъ названіемъ «Развалины Аѳинъ», подобно прологу, были составлены спѣшно, небрежно, содержаніе ихъ было такъ же ничтожно, а изложеніе такъ же вульгарно. Сюжетъ ихъ слѣдующій: Юпитеръ усыпляетъ Минерву на 2000 лѣтъ за то, что она не оградила Сократа, мудрости котораго завидовала, отъ безжалостныхъ и несправедливыхъ судей. Въ пустынной мѣстности, въ пещерѣ, спитъ Минерва, когда таинственные голоса возвѣщаютъ конецъ ея сна, и Меркурій, посланникъ Юпитера, является пробудить ее. Богиня немедленно уносится въ Аѳины, гдѣ съ ужасомъ находитъ печальныя развалины нѣкогда славной столицы и видитъ всю Грецію порабощенную послѣдователями Магомета. Минерва хочетъ направиться въ Римъ, но Меркурій сообщаетъ ей, что столица латинянъ также стала жертвою

[32] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». Leipzig. 1860, S. 20.

[33] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 907.

[34] Тамъ же, стр. 908.



К. Рёлингъ.—Бетховенъ и Гете въ Теплицѣ въ 181…

прекращается и заглушается мрачными звуками, которые, начинаясь едва слышно, все растутъ, крѣпнутъ и достигаютъ громовой силы. Но вмѣсто грознаго крика раздается рѣзкій хохотъ, приводящій снова къ первоначальному веселью. Послѣ скерцо тема Andante съ варіаціями уноситъ душу слушателя далеко отъ земной сутолоки, выражая настроенія, для которыхъ нѣтъ словъ на человѣческомъ языкѣ. Вдругъ это паренье въ высшихъ сферахъ идеала круто обрывается, чтобы снова спуститься на землю; слезы умиленія высыхаютъ, и снова раздается смѣхъ бодраго веселья [32].

Къ 1811 же году относятся восемь номеровъ и увертюра къ эпилогу Коцебу «Развалины Аѳинъ» (ор. 113, см. стр. 36) [33], а также девять номеровъ и увертюра къ прологу Коцебу «Король Стефанъ или первый благодѣтель Венгріи» [34].

Въ Будапештѣ предполагалось 4 октября 1811 г. открытіе новаго театра. Было рѣшено отпраздновать это событіе постановкой пролога, драмы съ содержаніемъ изъ исторіи Венгріи и финала съ аллегорическимъ содержаніемъ и съ музыкой. Распорядители предположеннаго торжества обратились сначала къ Генриху Коллину, а потомъ, вслѣдствіе отказа его, къ Коцебу, прося разработать соотвѣтствующую программу; талантливый поэтъ предложилъ для пролога сказаніе о «Королѣ Стефанѣ», для финала—«Развалины Аѳинъ», а для драмы—«Бѣгство царя Бела»; послѣднее было отклонено, такъ какъ могло быть принято за намекъ на двухкратное бѣгство императора Франца изъ своей столицы при отдаленныхъ раскатахъ французскихъ пушекъ.

Содержаніе пролога «Король Стефанъ (см. стр. 36), первый благодѣтель Венгріи» заимствовано изъ преданія о жизни основателя династіи Арпадовъ; Бетховенъ, принявшій заказъ на музыкальные номера къ венгерскому торжеству, написалъ къ этой легендѣ увертюру, тріумфальный маршъ, шесть хоровъ и нѣсколько мелодрамъ.

Аллегорическія сцены подъ названіемъ «Развалины Аѳинъ», подобно прологу, были составлены спѣшно, небрежно, содержаніе ихъ было такъ же ничтожно, а изложеніе такъ же вульгарно. Сюжетъ ихъ слѣдующій: Юпитеръ усыпляетъ Минерву на 2000 лѣтъ за то, что она не оградила Сократа, мудрости котораго завидовала, отъ безжалостныхъ и несправедливыхъ судей. Въ пустынной мѣстности, въ пещерѣ, спитъ Минерва, когда таинственные голоса возвѣщаютъ конецъ ея сна, и Меркурій, посланникъ Юпитера, является пробудить ее. Богиня немедленно уносится въ Аѳины, гдѣ съ ужасомъ находитъ печальныя развалины нѣкогда славной столицы и видитъ всю Грецію порабощенную послѣдователями Магомета. Минерва хочетъ направиться въ Римъ, но Меркурій сообщаетъ ей, что столица латинянъ также стала жертвою

[32] Ambros, «Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart». Leipzig. 1860, S. 20.

[33] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 907.

[34] Тамъ же, стр. 908.



К. Рёлинъ.—Бетховенъ и Гете въ Теплицѣ въ 1811 г.

24

варваровъ, и что страждущія музы нашли себѣ пріютъ въ столицѣ Венгріи. Предъ зрителемъ проходитъ торжественный кортежъ съ колесницами Таліи и Мельпомены. Вдругъ раздаются раскаты грома, молнія сверкаетъ въ небесахъ, и жрецъ Юпитера возвѣщаетъ, что бюстъ императора долженъ быть установленъ между изображеніями музъ, что немедленно исполняется при звукахъ хора съ оркестромъ и при ослѣпительномъ свѣтѣ бенгальскаго огня, постепенно скрывающагося за падающимъ занавѣсомъ.

Этотъ ничтожный сюжетъ, восторгавшій, впрочемъ, Мендельсона, сумѣлъ вызвать появленіе прелестныхъ отрывковъ Бетховена, хора дервишей, марша янычаръ и тріумфальнаго шествія.

Открытіе театра въ Пештѣ было отложено на 9 февраля 1812 г. и состоялось въ отсутствіи Бетховена, которому болѣзнь не позволила покинуть Вѣну. Спустя десять дней «Вѣнская Газета» сообщила:

«Новый театръ въ Пештѣ былъ торжественно открытъ 9 февраля; зданіе было очень эффектно освѣщено внутри и снаружи. Торжество началось прологомъ, подъ названіемъ «Первый благодѣтель Венгріи», вслѣдъ за которымъ слѣдовала историческая картина «Провозглашеніе Пешта вольнымъ городомъ Имперіи». Спектакль окончился пьесой съ пѣніемъ и хорами—«Развалины Аѳинъ». Это произведеніе, какъ и прологъ, принадлежитъ перу нашего знаменитаго драматурга г. Коцебу, которому поручено было написать ихъ для этого событія. Музыка принадлежитъ нашему достойному композитору Бетховену. Зала была полна, и успѣхъ былъ полный» [35].

Къ 1812 г. относятся: соната для фортепіано и скрипки G-dur (op. 96), 7-ая симфонія A-dur (op. 92) и 8-ая—F-dur (op. 93) [36]. «Сегодня я весь нараспашку»,—говорилъ Бетховенъ въ минуты веселаго настроенія и тогда позволялъ себѣ довольно грубоватыя шутки (см. стр. 91—92). Эта черта въ характерѣ Бетховена отразилась въ его 7-ой и 8-ой симфоніяхъ [37]. Въ особенности веселость «нараспашку» Бетховена сказывается въ финалѣ 7-ой симфоніи [38]. Въ этомъ финалѣ есть сходство съ аккомпаниментомъ Бетховена къ ирландской мелодіи «Nora Creina» [39]. Мелодія тріо есть гимнъ пилигримовъ, поющійся въ южной Австріи [40].

«Седьмая симфонія—говоритъ Берліозъ—славится своимъ Allegretto, но не потому, что другія части слабѣе, далеко нѣтъ» [41].

Тема Allegretto 8-ой симфоніи взята изъ 4-хголоснаго канона, написаннаго Бетховеномъ на слова, касающіяся Мельцеля, изобрѣтателя метронома [42].

---

[35] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 269—270.
[36] Тамъ же, стр. 905.
[37] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». London. 1896, p. 230—231, 278.
[38] Ibid., p. 260.
[39] Ibid., p. 261.
[40] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 257—258.
[41] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 349.
[42] Тамъ же, стр. 279. Ср. G. Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 293. Тамъ же помѣщенъ этотъ канонъ (p. 293).

Бетховенъ считалъ 7-ую симфонію однимъ изъ лучшихъ своихъ произведеній [43], а 8-ую симфонію—лучше всѣхъ остальныхъ [44]. Оркестръ 8-ой симфоніи весьма скромный: нѣтъ ни одного тромбона, въ Allegretto нѣтъ ни трубъ, ни тимпановъ. Въ финалѣ тимпаны, какъ это иногда встрѣчается у І.-С. Баха, настроены въ октавахъ [45]. Съ началомъ 8-ой симфоніи Бетховена сходно начало А-дурнаго квинтета Мендельсона [46], мотивомъ второй части этой симфоніи воспользовался Ромбергъ для послѣдней части своего 8-го концерта для віолончели [47], а мотивъ тріо менуэта сходенъ съ менуэтомъ для двухъ флейтъ Бетховена 1792 г. [48].

8-ая симфонія есть наиболѣе правдивый портретъ автора въ его будничной, повседневной жизни [49]. Эта симфонія можетъ быть названа юмористической [50], потому что преисполнена юмора [51], достигающаго въ финалѣ едва ли не шекспировской высоты [52].

Къ 1813 г. относится «Побѣда Веллингтона или Сраженіе при Витторіи» для оркестра (op. 91) [53]. Это произведеніе было исполнено въ концертѣ 8 декабря 1813 г. Въ этомъ концертѣ въ первый разъ исполнялась и 7-ая симфонія, оконченная 13 мая 1812 г. [54]. Въ это время писать музыку на разныя сраженія и побѣды было въ модѣ [55]. Мысль написать «Побѣду Веллингтона или Сраженіе при Витторіи» внушена Бетховену Мельцелемъ, хорошимъ піанистомъ и музыкантомъ. Мельцель получилъ патентъ на изобрѣтенный голландцемъ Винкелемъ метрономъ, неправильно называемый метрономомъ Мельцеля. Мельцель изобрѣлъ много другихъ приборовъ, между ними были и слуховые, которые очень заинтересовали глухого композитора.

Послѣднимъ изобрѣтеніемъ этого предпріимчиваго механика была п а н г а р м о н и к а; это было сочетаніе обыкновенной шарманки огромнаго размѣра съ 42 инструментами: трубами, флейтами, кларнетами, гобоями, литаврами и барабанами, доводившими звучность исполненія до небывалыхъ размѣровъ, чѣмъ Мельцель не безъ основанія мечталъ удивить Европу. Первый такой инструментъ онъ отвезъ и демонстрировалъ въ Парижѣ въ 1807 г., гдѣ продалъ его тогда же за 60 тысячъ франковъ. Вторую, болѣе усовершенствованную пангармонику онъ имѣлъ въ виду сбыть въ Лондонѣ, что и сдѣлалъ въ 1825 году почти за полъ-милліона рублей. Для этого-то второго инструмента ему надо было найти эффектную, блестящую, шумную пьесу, не лишенную патріотическаго значенія для сыновъ Альбіона. Побѣда Вел-

---

43 Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 270.

44 Ibid., p. 279. Cp. Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III, S. 273.

45 Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 280.

46 Ibid., p. 284.

47 Ibid., p. 292.

48 Ibid., p. 296.

49 Ibid., p. 282.

50 Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 278.

51 Ibid., p. 280, 285, 303, 305—308.

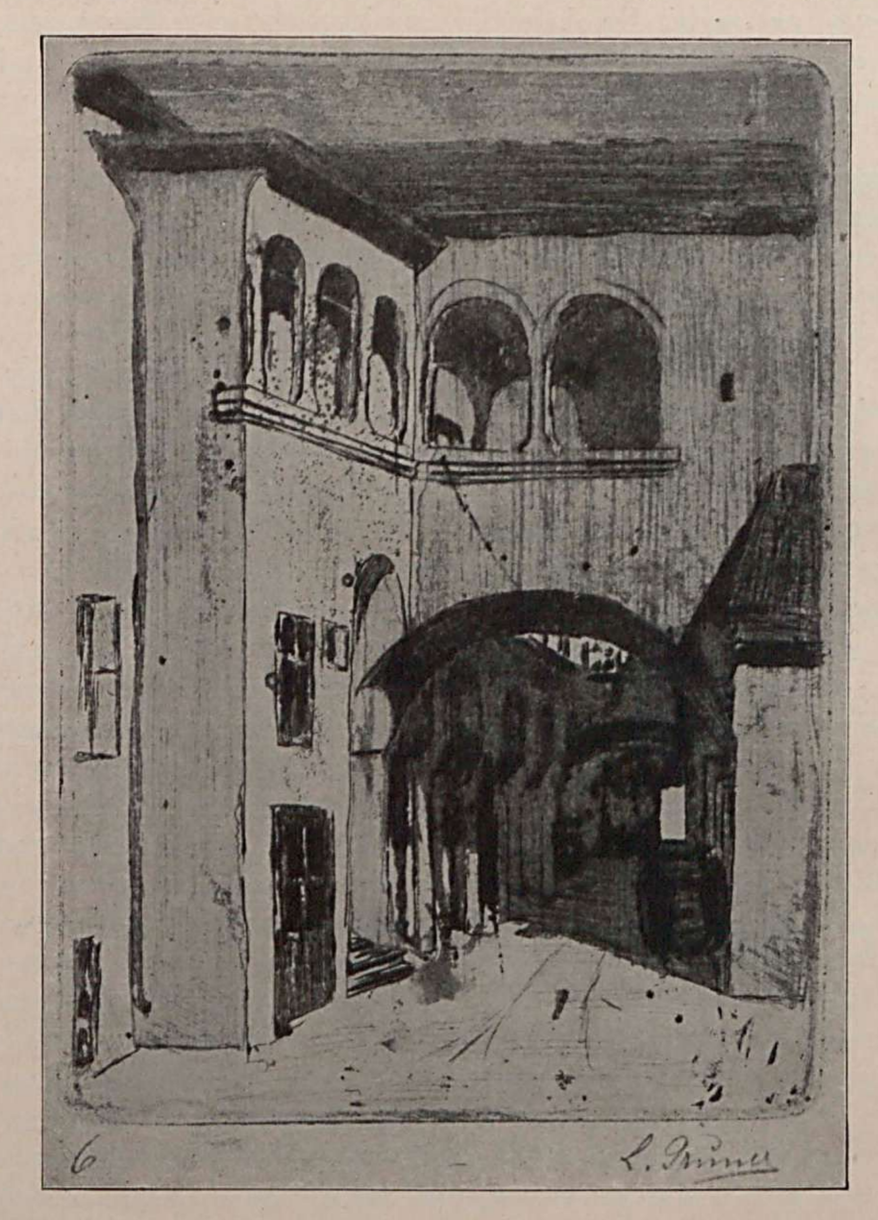
52 Ibid., p. 297. О юморѣ въ музыкѣ Бетховена и преимущественно въ его 8-ой симфоніи см. Ambros, «Bunte Blätter», 1874, S. 192 ff. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 840.

53 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 905.

54 Тамъ же, стр. 347.

55 Тамъ же, стр. 348.

лингтона надъ французами 21-го іюня 1813 г. точно была предназначена для затѣи Мельцеля. Въ эпоху наполеоновскихъ войнъ музыкальное изображеніе сраженій и побѣдъ встрѣчается часто: писались «сраженія» при Прагѣ, при



Домъ въ Мёдлингѣ, въ которомъ жилъ Бетховенъ лѣтомъ 1818 и 1819 г. По рисунку Р. Грунера. (Печатано съ разрѣшенія издательства I. Грюнфельда въ Вѣнѣ).

Аустерлицѣ; Фуксъ написалъ «сраженіе при Іенѣ», имѣвшее такой успѣхъ, что въ числѣ аранжировокъ партитуры появился даже дуэтъ для двухъ флейтъ; композиторы наперерывъ сочиняли «сраженія» при Вюрцбургѣ, при

Маренго, при Ваграмѣ. «Вдохновленный» Мельцелемъ, Бетховенъ написалъ также «Сраженіе при Витторіи», гдѣ борьба англійскихъ мелодій «Rule Britannia» и «Cod save the King» съ французской пѣсней «Malborough s'en va-t-en guerre» кончается побѣдой первыхъ. Исполненное впервые рядомъ съ 7-ой симфоніей это вздорное (какъ называлъ его потомъ авторъ) произведеніе имѣло блестящій успѣхъ и затмило своими пошлыми эффектами неувядаемыя красоты симфоніи. Концертъ 3 декабря 1813 года имѣлъ цѣль благотворительную: помощь раненымъ при Ганау солдатамъ австрійской и баварской армій. Авторъ дирижировалъ самъ; всѣ лучшіе музыканты приняли участіе въ исполненіи: Сальери управлялъ отдѣльной бандой, изображавшей пушечную пальбу; Шпоръ, Мошелесъ, Ромбергъ сидѣли въ оркестрѣ, Гуммель стоялъ у турецкаго барабана, Мейерберъ билъ въ литавры» [56].

Къ 1814 г. относятся: полонезъ для фортепіано C-dur ор. 89, «Merkenstein» для 2 голосовъ съ аккомпаниментомъ фортепіано ор. 100, увертюра для оркестра C-dur, ор. 115, и «Мигъ славы» («Der glorreiche Augenblick»)—кантата для 4 солистовъ съ хоромъ и оркестромъ, шесть нумеровъ, ор. 136 [57]. Эта кантата была написана по случаю Вѣнскаго конгресса (1814 г.). Она была поручена автору «Сраженія при Витторіи» и должна была выразить «привѣтъ города Виндобоны иностраннымъ монархамъ» [58], на текстъ доктора Вейсенбаха. Подборъ напыщенныхъ фразъ, предложенный композитору для музыкальной иллюстраціи, потребовалъ, какъ онъ самъ выразился, «героической рѣшимости для этой работы» [59], принесшей ему званіе «Почетнаго гражданина города Вѣны» [60]. 29 ноября 1814 г. были исполнены: эта кантата, «Побѣда Веллингтона» (или «Сраженіе при Витторіи») и 8-ая симфонія въ присутствіи всей знати, королей и императоровъ, гостившихъ въ Вѣнѣ. «Если бы не присутствіе ихъ, то публика еще громче проявила бы свои восторги»,—писалъ рецензентъ. Впослѣдствіи та же кантата была издана съ текстомъ Рохлица подъ названіемъ «Хвала гармоніи» [61]. 18 августа 1814 г. [62] была окончена соната для фортепіано E-moll ор. 90. Она посвящена графу Морицу Лихновскому, которому композиторъ говорилъ по поводу этой сонаты слѣдующее: «Въ ней разсказывается исторія твоей любви: твое увлеченіе, послѣ смерти жены, оперною пѣвицею, колебаніе относительно брака съ этой особой, призракъ упрековъ аристократіи въ мезальянсѣ, побѣда любви и прелести супружеской жизни. Я могъ бы назвать I часть: «Борьба чувства съ разумомъ», а II часть: «Бесѣда съ возлюбленной», но едва ли ты одобришь появленіе такихъ заголовковъ въ печатномъ экземплярѣ» [63].

---

[56] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 347—348.
[57] Тамъ же, стр. 393, 905, 907, 909.
[58] Тамъ же, стр. 393.
[59] Тамъ же, стр. 393.
[60] Тамъ же, стр. 393.
[61] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 393—394.
[62] Тамъ же, стр. 388.
[63] Тамъ же, стр. 389. Первую часть Бетховенъ хотѣлъ озаглавить такъ: «Борьба между головою и сердцемъ» (Grove's «Dictionary of Music and Musicians». London. 1904. Vol. I, p. 266).

Къ 1815 г. относятся двѣ сонаты для фортепіано и віолончели ор. 102, № 1 C-dur, № 2 D-dur [64], задуманныя, набросанныя и законченныя во время Вѣнскаго конгресса [65], двадцать-восемь шотландскихъ пѣсенъ для одного голоса, нѣкоторыя для 2 голосовъ и маленькаго хора, съ аккомпаниментомъ фортепіано, скрипки и віолончели (ор. 108) [66], заказанныя издателемъ Томсономъ изъ Эдинбурга [67], и «Морская тишь и счастливое плаваніе», для 4 голосовъ съ оркестромъ (текстъ Гете, ор. 112) [68].

Къ 1816 г. относится «Der Mann von Wort» для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано, соната для фортепіано A-dur (ор. 101), «An die Hoffnung» для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано (ор. 94), (изъ «Ураніи» Тидге) [69] и «An die ferne Geliebte» (ор. 98) для одного голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано—шесть нумеровъ изъ сборника пѣсенъ А. Эйтелеса [70]. «Къ отсутствующей возлюбленной»—такъ названъ «рядъ романсовъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ, подобно жемчужинамъ въ драгоцѣнномъ ожерельѣ; эти шесть мелодій, связанныхъ общей идеей, послужили образцомъ, которому подражали впослѣдствіи многіе авторы; серія пѣсенъ или «Liederkreis», впервые появившаяся изъ-подъ пера Бетховена, имѣла эпигоновъ въ видѣ «Winterreise» и «Die schöne Müllerin» Шуберта, «Dichterliebe» и «Frauenliebe» Шумана, «Poème d'amour» и «Poème d'avril» Массене и др. Это—единственное произведеніе, гдѣ авторъ, сохранивъ всю мощь своего генія, оставаясь глубокимъ реалистомъ, слѣдующимъ за текстомъ и выражающимъ яркими штрихами настроеніе его, вполнѣ приблизился къ чувственной прелести итальянской кантилены, создалъ чудныя по пѣвучести мелодіи» [71].

Бетховенъ въ большей части своихъ пѣсенъ еще стоитъ на точкѣ зрѣнія Рейхардта и Цельтера и довольствуется превращеніемъ поэтической просодіи въ музыкальный ритмъ, сообщая, конечно, своей музыкѣ свою, исключительно ему присущую, экспрессію, какъ, напримѣръ, въ «Wonne der Wehmut» въ «Kennst du das Land». Иногда Бетховенъ поражаетъ своей гармоніей, несмотря на простоту употребляемыхъ имъ средствъ, напримѣръ, въ «Die Ehre Gottes in der Natur» и въ «Abendlied unterm gestirnten Himmel». «Аделаида» (стр. 51—52), этотъ типичный образчикъ музыкальнаго рококо, напоминаетъ Цумштеега раздѣленіемъ цѣлаго на самостоятельныя части, не мѣшающія, однако, единству настроенія. Лишь въ своемъ 98-омъ opus'ѣ: «Liederkreis an die ferne Geliebte» Бетховенъ освобождается отъ традиціи и возвышается до вполнѣ развитой художественной пѣсни [72].

---

64 Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 906.
65 Тамъ же, стр. 404.
66 Тамъ же, стр. 906—907.
67 Тамъ же, стр. 577.
68 Тамъ же, стр. 907.
69 Тамъ же, стр. 905.
70 Тамъ же, стр. 905.
71 В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 460.
72 Н. Riemann, «Geschichte der Musik seit Beethoven». Berlin und Stuttgart. 1901. S. 121. Объ «Аделаидѣ» Бетховена см. Max Friedländer, «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert». Bd. I. Abth. I. S. LV, Bd. II. S. 404.

Къ 1817 г. относится квинтетъ для 2 скрипокъ, 2 альтовъ и віолончели, ор. 104 [73]. Какой-то музыкантъ, котораго Бетховенъ называетъ г. Благонамѣреннымъ, передѣлалъ тріо ор. № 3 для пяти струнныхъ инструментовъ. Бетховенъ, найдя въ этой аранжировкѣ много недостатковъ, самъ сдѣлалъ эту работу. Такимъ образомъ появился ор. 104, рукопись котораго снабжена слѣдующею надписью автора: «Терцетъ, переработанный въ четырехголосный квинтетъ г-номъ Благонамѣреннымъ, превращенъ г-номъ Благожелательнымъ изъ мнимо-пятиголоснаго въ дѣйствительно пятиголосный и изъ жалкаго ничтожества вознесенъ до почтеннаго значенія. Вѣна, 14 августа 1817 года. NB. Первоначальная трехголосная партитура квинтета торжественно сожжена въ жертву подземнымъ богамъ» [74].



Племянникъ Бетховена—Карлъ Бетховенъ.

Къ тому же 1817 г. относится фуга для 2 скрипокъ, альта и віолончели, ор. 137 [75]. Бетховенъ, начавъ изучать контрапунктъ поздно, занимался имъ всю жизнь, не переставая упражняться въ полифонномъ стилѣ [76].

Къ 1818 г. относится B-dur'ная соната ор. 106, которую самъ авторъ считалъ за свое величайшее произведеніе въ этомъ родѣ [77], и шесть темъ съ варіаціями для фортепіано соло или съ флейтой (или со скрипкой) [78].

---

[73] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 906.

[74] «Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen». Herausgegeben und erklärt von Dr. Fritz Prelinger. Wien und Leipzig, 1907. Bd. II, S. 185.

[75] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 909.

[76] Grove, «Beethoven and his nine symphonies». 2 ed. London. 1896, p. 183.

[77] Thayer, «L. v. Beethoven Leben». Weitergeführt von Deiters. Leipzig. 1907. Bd. IV, S. 122. Cp. W. Nagel. «Beethoven und seine Klaviersonaten». II. S. 254 ff.

[78] В. Д. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 906.

Къ 1819 г. относятся одиннадцать танцевъ [79]. Бетховенъ писалъ танцовальную музыку и раньше. Такъ, напримѣръ, еще въ 1795 г. имъ написано двѣнадцать менуэтовъ и другихъ танцевъ, въ 1802 г. двѣнадцать контрадансовъ, въ томъ же году шесть танцевъ народныхъ для 2 скрипокъ и контрабаса [80] и проч. Каждый изъ контрадансовъ составляетъ отдѣльный танецъ въ 16 тактовъ или 32 такта. Вѣроятно, эти танцы навѣяны толпой посѣтителей ресторановъ и балагановъ, гдѣ жители Вѣны въ праздничные дни съ увлеченіемъ танцуютъ подъ звуки фортепіано или оркестра изъ 3—4 музыкантовъ [81]. Въ 1819 г. написаны танцы для семи инструментовъ по настоянію семи пріятелей Бетховена, собиравшихся въ одномъ ресторанѣ предмѣстья Мёдлингъ, гдѣ въ праздничные дни молодежь предавалась веселой пляскѣ. Эти танцы были потеряны, но ихъ нашелъ, въ 1907 г., Риманъ въ архивѣ Лейпцигской Thomasschule [82].

Къ 1820 г. относятся семь темъ съ варіаціями для фортепіано соло или съ флейтой (или со скрипкой) ор. 107, преимущественно шотландскихъ, но есть и русская [83]. Къ тому же 1820 г. относится соната E-dur ор. 109 и «Вечерняя пѣснь подъ звѣзднымъ небомъ» (стих. Г. Гёбле) [84].

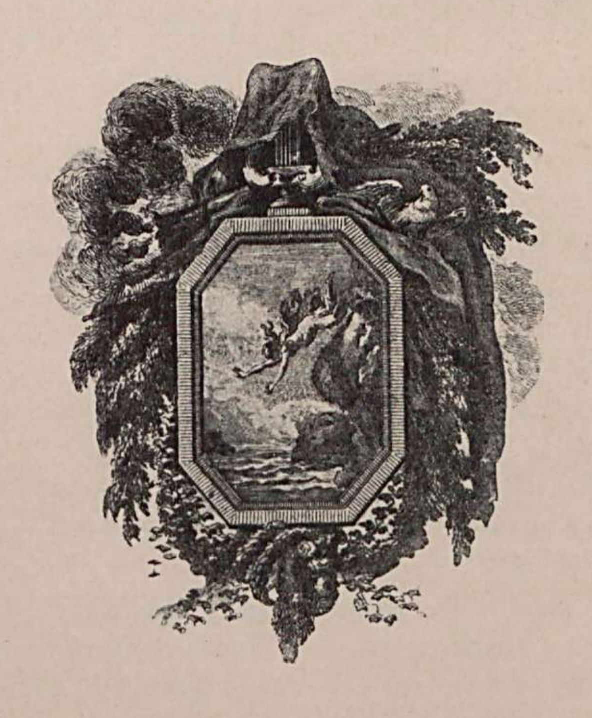
Въ 1821 г. написана соната для фортепіано A-dur ор. 110 [85], которая, какъ и всѣ послѣднія сонаты Бетховена, представляетъ большія отступленія отъ обычной сонатной формы и полна глубокаго настроенія.

Къ 1822 г. относятся 12 новыхъ багателей (ор. 119) [86], «Жертвенная пѣснь» для сопрано съ хоромъ и оркестромъ (текстъ Маттисона ор. 121b) [87], увертюра «Освященіе дома» [88] для оркестра ор. 124 (см. стр. 36), состоящая изъ двухъ частей (интродукціи и фугированнаго Allegro) и полная «энергіи, торжественности и свѣтлой радости» [89]. Въ рецензіи о первомъ исполненіи этой увертюры было сказано: «Прекрасно выдержанъ во всемъ произведеніи возвышенный стиль, проявляющійся въ Adagio увертюры и особенно въ торжественныхъ звукахъ трубъ и въ аккомпаниментѣ фагота. Контрапунктическое строеніе и имитація придаютъ всему произведенію большой интересъ, очаровывая публику и доставляя спеціалисту наслажденіе, вызываемое лишь исключительными красотами. Глубокій геній Бетховена создалъ здѣсь нѣчто цѣльное, полное оригинальности» [90]. Къ 1822 г. относится также «Поцѣлуй», романсъ съ аккомпаниментомъ фортепіано, на слова Вейса (ор. 128), и соната для фортепіано C-moll ор. 111 [91]. Берлинская «Musik-Zeitung» нашла въ этой сонатѣ «печальные звуки похоронной музыки приближающагося погре-

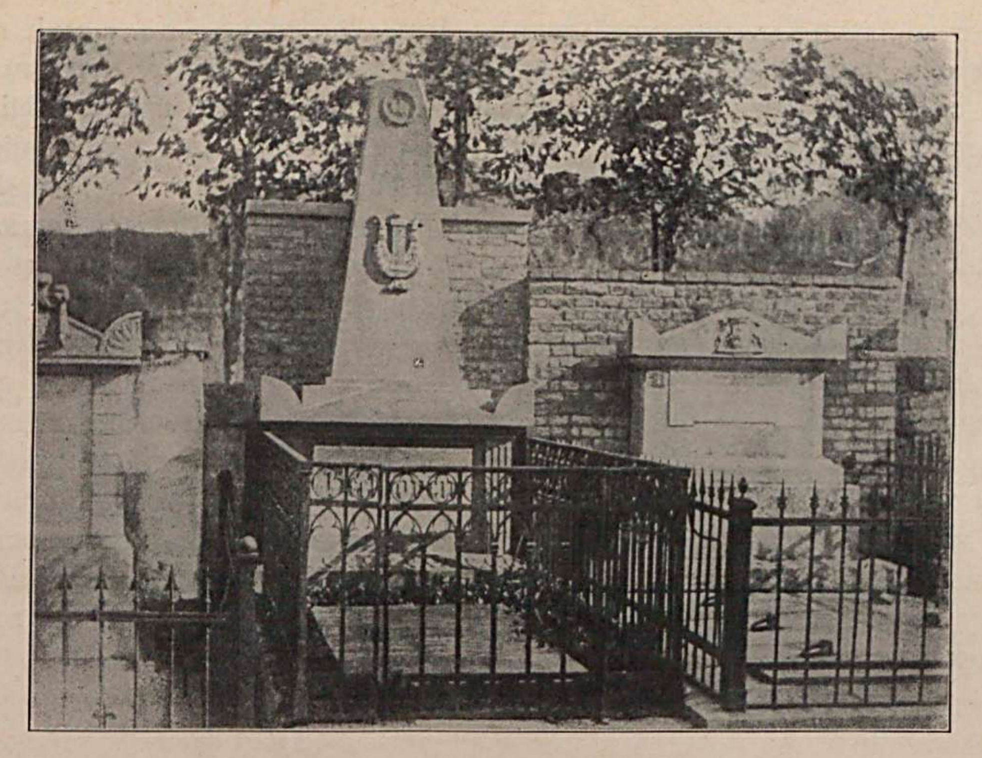
---

[79] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 910.
[80] Тамъ же, стр. 910.
[81] Тамъ же, стр. 72.
[82] Тамъ же, стр. 609.
[83] Тамъ же, стр. 577, 906.
[84] Тамъ же, стр. 907, 918.
[85] Тамъ же, стр. 689.
[86] Тамъ же, стр. 908. Еще гораздо ранѣе (въ 1782 г.) Бетховенъ написалъ семь багателей (ор. 33), которыя можно считать первообразомъ мендельсоновскихъ «Пѣсенъ безъ словъ» (Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 72).
[87] В. Д. Коргановъ. «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 908.
[88] Тамъ же, стр. 908.
[89] Тамъ же, стр. 618.
[90] Тамъ же, стр. 618.
[91] Тамъ же, стр. 907, 909.

бальнаго кор ежа и похоронный звонъ». Это произвольное толкованіе возмутило автора, и въ 1826 г. онъ писалъ редактору этой газеты, прося пощады впредь своимъ произведеніямъ [92]. Эта соната, какъ и всѣ произведенія послѣднихъ лѣтъ жизни Бетховена, явилась выраженіемъ всего, что пережилъ авторъ, этотъ великій, но несчастный человѣкъ. Его мечты о семейномъ счастьѣ въ бракѣ съ любимой женщиной были разбиты. Глухота лишила его возможности слушать произведенія, которыя онъ творилъ. Послѣ созданія цѣлаго ряда шедевровъ и послѣ блестящаго успѣха въ дни вѣнскаго конгресса великій композиторъ былъ забытъ [93]. Ко всѣмъ этимъ несчастьямъ присоединилось новое. Братъ композитора, Карлъ Бетховенъ, умеръ 15-го ноября 1815 г. [94]. Въ своемъ завѣщаніи Карлъ Бетховенъ назначилъ опекуномъ своего сына—брата своего Людвига [95]. Великій композиторъ сосредоточилъ всю любовь своего сердца, столь нуждавшагося въ привязанности, на своемъ племянникѣ, но онъ оказался «неблагодарнымъ повѣсой, бездарнымъ лѣнтяемъ, лгуномъ и развратникомъ» [96]. «Бетховенъ, испившій всю эту горькую чашу и нѣкогда благословлявшій надежду (ор. 94), все еще пытается воспѣть радость (или свободу?—финалъ IX симфоніи)!..» [97]



[92] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 577.
[93] Тамъ же, стр. 577.
[94] Thayer, «L. v. Beethoven's Leben». Berlin. 1879. Bd. III, S. 357.
[95] Ibid III. S. 355. Ср. Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 421.
[96] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 576. Впрочемъ, «впослѣдствіи онъ сталъ честнымъ труженикомъ и хорошимъ семьяниномъ» (тамъ же, стр. 876).
[97] Тамъ же, стр. 577.



Могила Бетховена на кладбищѣ подъ Вѣной.

VII.



ЕВЯТАЯ симфонія относится къ 1823 г. [1]. Около этого времени была окончена «Missa solemnis» D-dur, op. 123 [2]. Она была начата въ 1818 г и предназначалась къ исполненію 9 марта 1820 г., когда эрцъ-герцогъ Рудольфъ принялъ жезлъ архіепископа въ Ольмюцѣ, но дописана она была лѣтомъ 1822 г. [3].

Въ дневникѣ Бетховена того времени записано: «Ну, еще разъ пожертвуй всѣми мелкими обыденными заботами во славу искусства: прежде всего Богъ!» [4]

«Нелегка была работа Бетховена; одна лишь часть мессы, Credo, потребовала приблизительно (если можно въ этой области установить какой-либо масштабъ) столько же труда, какъ V или VI симфонія; по ночамъ, бывало, онъ цѣлыми часами провѣрялъ ритмическія особенности мессы, отбивая тактъ рукою и ногою, что вызывало рѣзкіе протесты сосѣдей и домохозяина. Однажды, днемъ, подойдя къ его квартирѣ, Шиндлеръ услышалъ необыкно-

[1] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 908.
[2] Тамъ же, стр. 631, 908. Al. W. Thayer, «Chronologiches Verzeichnis der Werke L. van Beethoven's». Berlin. 1865. S. 141—143. О мессѣ см. «Beethoven's Missa solemnis». Eine Studie von Wilhelm Weber. Augsburg. 1897.
[3] Коргановъ, «Бетховенъ». СПБ. 1909, стр. 631.
[4] Тамъ же, стр. 629.

